Kairuan, oder, Eine Geschichte vom Maler Klee und ...

Wilhelm Hausenstein



THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817



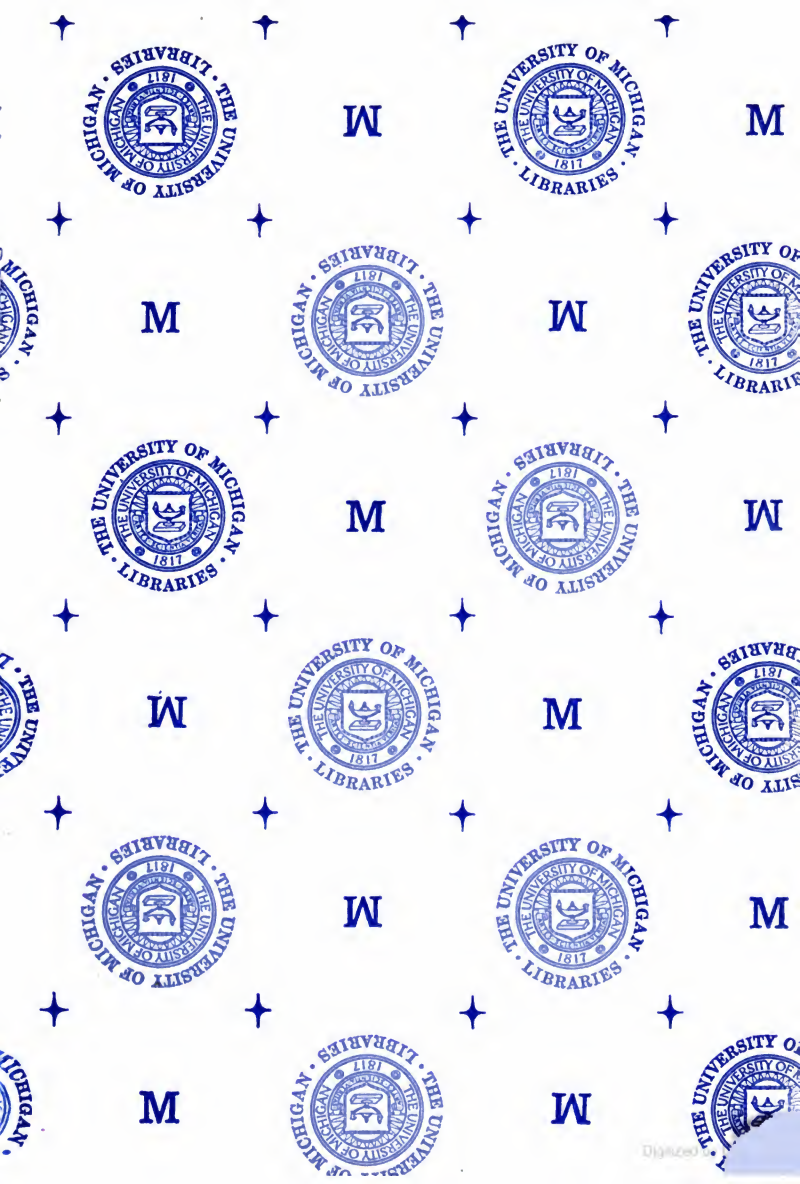
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817

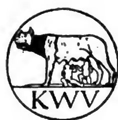

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817



THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817




THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES ·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817
M



Wolfgang Frisch.



WILHELM HAUSENSTEIN

KAIRUAN

ODER

EINE
GESCHICHTE
VOM MALER KLEE
UND VON DER KUNST
DIESES ZEITALTERS

*

MIT 43
ABBILDUNGEN

1921

KURT WOLFF VERLAG
MÜNCHEN

FOLGE DER KAPITEL

Seite

FOLGE DER ABBILDUNGEN

Seite

Die Zeichnungen auf Vorder- und Rückseite des Einbandes sind Nachbildungen frühitalienischer Miniaturen aus einem Codex von Monte Casino aus dem Jahre 1023.

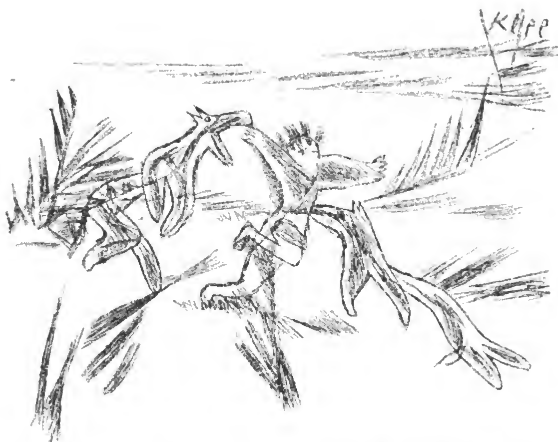
MARGOT

STATT EINES VORWORTS

„... Endlich gingen in der Kühle der Nachmitternacht seine müden Sinnen näher fortgezogen und auseinanderfallend dem Magnetberg des Schlummers zu; aber welcher Traum kam ihm auf diesem stillen Berge nach! Er lag (so träumte ihm) auf dem Krater des Hekla. Eine aufdringende Wassersäule hob ihn mit sich empor und hielt ihn auf heißen Wellen mitten im Himmel fest. Hoch in der Äthernacht über ihm streckte sich ein finsteres Gewitter, wie ein langer Drache, von verschlungnen Sternbildern aufgeschwollen aus; nahe darunter hing ein helles Wölkchen vom Gewitter gezogen — durch den lichten Nebel des Wölkchens quoll ein dunkles Rot entweder von zwei Rosenknospen oder von zwei Lippen und ein grüner Streif von einem Schleier oder von einem Ölzweige und ein Ring von milchblauen Perlen oder von Vergißmeinnicht — endlich zerfloß ein wenig Duft über dem Rot, und bloß ein offnes blaues Auge blickte unendlich mild und flehend auf Albano nieder; und er streckte die Hände aus nach der umwölkten Gestalt, aber die Wassersäule war zu niedrig. Da warf das schwarze Gewitter Hagelkörner, aber sie wurden im Fallen Schnee und dann Tautropfen und endlich im Wölkchen silbernes Licht, und der grüne Schleier wallte erleuchtet im Dunst. Da rief Albano: ich will alle meine Tränen vergießen und die Säule aufschwellen, damit ich dich erreiche, schönes Auge! Und das blaue Auge wurde feucht von Sehnen und sank vor Liebe zu. Die Säule wuchs brausend, das Gewitter senkte sich und drückte das Wölkchen voraus, aber er konnt' es nicht berühren. Da riß er seine Adern auf und rief: Ich habe keine Tränen mehr, Geliebte, aber all mein Blut will ich für dich vergießen, damit ich dein Herz erreiche. Unter dem Bluten drang die Säule höher und schneller auf — der zweite blaue Äther wehte, und das Gewitter verstäubte, und alle verschlungnen Sterne traten

mit lebendigen Blicken heraus — das flatternde freie Wölkchen schwebte blitzend zur Säule nieder — das blaue Auge tat sich in der Nähe langsam auf und schneller zu und hüllte sich tiefer in sein Licht; aber ein leiser Seufzer sagte in der Wolke: Zieh mich in dein Herz! O, da schlang er die Arme durch die Blitze und schlug den Nebel weg und riß eine weiße Gestalt wie aus Mondlicht gebildet an die Brust voll Glut. Aber ach, der zerrinnende Lichtschnee entwich den heißen Armen — die Geliebte verging und wurde eine Träne, und die warme Träne drang durch seine Brust und sank in sein Herz und brannte darin, und es rann auseinander und wollte vergehen . . .“

(Aus Jean Pauls Titan)



1913 Kampf mit Raubtieren

I

BESCHREIBE nun das Schicksal des Menschen in dieser Zeit – des Menschen, der auf drei Brücken zum Rätsel des andern Ufer strebt.

Er kommt mit der hohen Mütze aus Astrachan und im senfgelben Mantel. Stromaufwärts suchend, stromabwärts suchend, zum Rand des Jenseits gekehrt erglüht der dichtende Blick nur von frommen Gedanken wie der eines dunklen Bettelmönchs oder Derwischs. So geht der Sonderbare hin. Aber um die Mitte ist der Anlauf der Brücke zerbrochen. Der Sonderbare steht eine Weile. Nirgends ist sein Gesicht bewegt. Man sieht ihn gelassen umkehren. Rechts

und links schreien, hinter ihm her höhnend, die Gassenbuben. Er, darum nicht bekümmert, wortlos, ohne eine Falte des Zorns oder auch bloß des Lächelns, läuft an der Böschung hin, schwenkt ein zum zweiten Steg.

Wer gab ihm die Geige? Er preßt sie mit spitzbärtigem Kinn; der Fiedelbogen fliegt; der Atem pfeift wie der eines schnobernden Hundes; die Nüstern zittern; das Weiße der Augen schimmert furchtbar. Er geigt auf der Brücke. Er geigt in der Welt. Er geigt in die Erde, in die Luft, in den Himmel, auf die Wasser: uralte Melismen, die bei den Arabern gewesen sind; Litaneien der Engel des Fra Angelico; orpheische Figuren des Gluck. So geht er hin, der Träumende, Geträumte — und um die Mitte ist abermals der Schwung der Brücke zerspellt. Den süßen und den reißenden Ton überschwemmen Wellen.

Der Seltsame wendet sich. Geige und Bogen hangen. Auf der Brüstung der dritten Brücke legt er beide hin. Vorn hält er an, am äußersten Rand — dort, wo wiederum Fug und Flug der Brücke zertrümmert sind. Kreuzbeinig sitzt er, wie ein Arbeiter oder Weiser aus Morgenland, und führt den Finger über die Fläche des Bodens. Er schreibt, er zeichnet.

Es ist eins und dasselbe: ob er nun Worte schreibt, Noten setzt, Rätsel malt. Es ist das Nämliche: du kannst es lesen, hören, anschauen. Das macht: er ist ein Zauberer. Gleicht er nicht den Ketzern des Goya, die mit hohen Mützen schrecklich ausgezeichnet sind und auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden? Die Zeichnung, in der er selbst sich verzehrt, ist Autodafé. Sie schichtet sich zum peinlichen Gerüst, kreuzt Latten, Stäbe, Reiser, entzündet sich, knirscht,

sprüht Funken, lodert: dort, hoch auf den Ruinen der Brücke. Aber er sitzt mit übergeschlagenen Beinen, stummem Mund und denkenden Augen inmitten des Feuers, und es umgibt ihn wie Flamme den Salamander, Sonne den Vogel Greif, Glorie das Bild des Buddha.

So wandelt sich seine Erscheinung von Gleichnis zu Gleichnis. Sekunden nur dauert, einer Täuschung ähnlich, die letzte der Metamorphosen. Schon zerfällt das Gesicht in Asche, und Wind stäubt ihre letzten Spuren in den unendlichen Ablauf des Stroms hinab. Am irdischen Ufer zerstreuen sich, spottend, etliche verwirrt, wenige ahnend, die zufälligen Zuschauer. Den heiteren Weinberg, der am himmlischen Ufer emporsteigt, verhüllt die Dämmerung eines ewigen Abends.

Dies Verhängnis beschreibe mir du — wer? Ist jemand zur Hilfe aufgerufen und zu Hilfe gegenwärtig? Die göttliche Muse und der apokalyptische Adler sind gestorben. Niemand hilft; nicht vom Himmel jemand, nicht von der Erde, nicht von der Unterwelt. Nichts gibt es als die Einsamkeit und die Feinde und etwa den Sonderbaren, der die Straße des Einsamen kreuzt. Aber wer ist er? Ein Magier — so geht das Gerücht: der aus allem nichts, aus einem keins, aus keinem eins, aus nichts alles macht. Ist er eine Philosophie? Eine Geschichte? Drama oder Roman? Eine Religion? Eine Kunst? Dies weiß man nicht. Dies weiß er nicht. Dies weiß ich nicht. Auch weiß ich nicht, wer ich bin, noch weiß ich viel von den Feinden. Ich weiß nur, daß er etwas getan hat, das selbst unter der Last des Vergeblichen richtig ist.

Ihn umspannt — so scheint es — keine bekannte Form.

Was als Begriff ihm entgegenkommt, verliert sich im Rauch. Gewohnte Aggregate stürzen in seiner Hand aus ihrem Zusammenhang: Person und Sache. Wie ist dies Eine und Andre möglich? Er ist kein Held, wie Helden in alten Büchern stehn. Er ist ein neuer, besondrer, der nicht allein die Bäume, Dämonen, bösen Tiere, Riesen und Zwerge spaltet, sondern vor allem sich selbst. Seinem Beispiel folgt, wer und was an seinem Verhängnis teilhat.

Dem Sonderbaren begegnet begierig der Mißvergnügte oder der Traurige. Jener, nicht zu Pferde, teilt nicht seinen Mantel in milde Hälften, sondern Erde und Geist und sich und alles in unzählige und kaum noch kenntliche Stücke; zweifelnd, ob etwas sei und bleibe; doch bereit, Alles mit Allen und Allem gemeinsam zu behalten. Subjekt und Objekt, endlich auch Diesseits und Jenseits verlieren die Grenze und Gültigkeit möglicher Begriffe. Das Schauspiel der äußersten Vieldeutigkeit und Unbegreiflichkeit im letzten Umriß und in der letzten Dichtigkeit des Sichtbaren zieht vorbei. Es erhebt sich das Phantom einer aufreizenden Anonymität, deren Beziehungen nach allen Seiten ins Ungemessene, Unbenannte und Unnennbare weisen.

Dies Schauspiel also, dies Verhängnis werde beschrieben.



Kleines Gartenbild



1915 Das Kopfbein
(aus dem Schöpfungspapierkorb)

2

DIE Kirche der Ursula ist nach venezianischer Art erdacht. Zur Seite des kuppeltragenden Hauses steigt frei der Campanile. Mauern und Glockenturm sind mit roten Backsteinen aufgebaut, mit roten Ziegeln gedeckt. Über Säulen der Vorhalle ist in goldnen Grund das hieratische Mosaikbild gefügt. Scheint Sonne, dann wird dies Gold im bran-

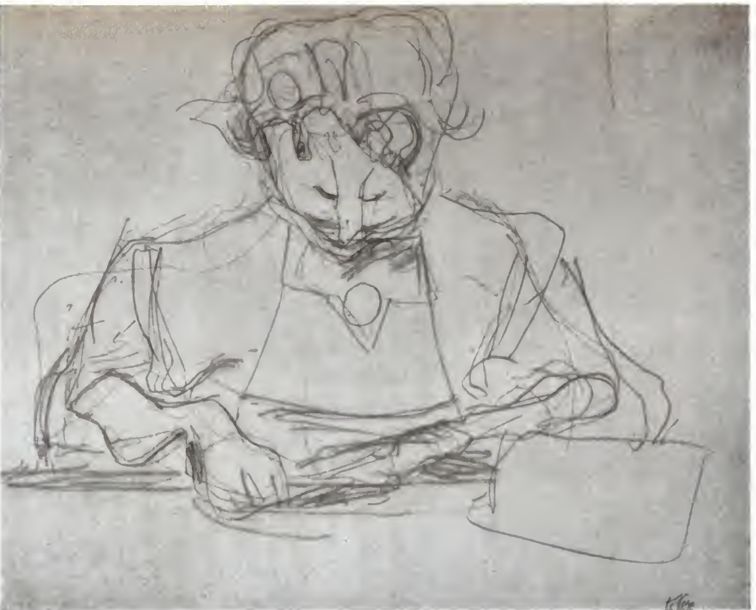
digen Felde scheel, die kleine Ziegelkirche aus dem Baukasten kümmerlich, nordländische Nüchternheit des Rasenplatzes ein peinigendes Zwangsgeschenk der Polizei. Rings umher, in engen und weiten Kreisen zerstreut mehr als versammelt, wohnen die Maler und Dichter und was als Troß zu ihnen gehört. Kaum einer hat je den Entschluß gehabt, in die Kirche der Ursula hineinzugehn; denn jeder fürchtet, vom Äußern beklemmt, unselige Offenbarungen der Enttäuschung. Keiner wüßte, weshalb die Kirche der heiligen Ursula gewidmet wurde. Keiner weiß, weshalb man die grauenerregende Gewöhnlichkeit der Häuserreihen und Ladenfenster, die nahe dem goldenen Ikon, an ihm vorüber der Hauptstraße und ihren blauen Trams den Weg durch die vorstädtische City weisen, den Hohenzollern zugeeignet hat. Keiner begreift Bezüge. So leben sie: Tage, Wochen, Monate, Jahre, Jahrzehnte; zusammengeballt, auseinandergespellt, in schier gläsernen Gehäusen oberster Stockwerke, bald arbeitend, bald tanzend und zechend. Mit aufgespannten Leinwanden, mit Malkasten, mit Brot und Bier, mit Flöten, Violinen und Gitarren, mit Büchern und Heften, in Kleidern des Karnevals, der Armut, der Eleganz und der greulich besonderen Erfindung laufen sie durch den Bezirk des fiebernden Campanile, der scharlachfarbenen Kuppel. Kaum einer ging je hinein: als ob er, wagte er den Schritt ins Innere, erst recht nicht erführe, was ihn Heimlicheres im Grund gerade dieser Gegend verpflichte. Sie ertragen es, ziehn es vor, dies Heimliche nicht zu erfahren; sie wagen nicht, vollends bestätigt zu sehn, daß sie dies Heimliche nie erfahren werden. Sie lassen das Rätsel, ja auch die Verbannung alles Hoffens bestehn.

Keiner liquidiert den Zustand. Sie sehn an Pfingsten weiße Kinder und schwarze Bürger in die Kirche treten und wundern sich, daß es Gläubige gibt, die Solches vermögen; denn so sehr erscheint die Kirche und ihre Besucherschaft von allem Ursprünglichen und Notwendigen entfernt. So leben sie um eine Mitte herum und wissen nicht, wie sie zu ihr gehören. Denn daß die Kirche der Ursula die Mitte ist, um die sie wohnen, lieben, arbeiten — dies bleibt ihnen gewiß. Hinter der goldenen Stirn des roten Hauses ist ein Magnet verborgen. Um seinetwillen wohnen sie da; nicht wegen der Ateliers und Kaufläden. Aber sie erkennen nicht das Geheimnis der Wirkung und des Zusammenhangs. So leben sie in verborgener Gesetzlosigkeit, und nichts ordnet sich ihnen zu ersten und letzten Sicherheiten.

Die Glocken des Campanile läuten einen Festtag im Mai. An Ecken der Straßen sind Blätter aufgeheftet: daß der König von Italien dem Kaiser von Österreich den Krieg erkläre.. Man könnte begreifen, daß einer ein Leben lang um San Marco lebt. Aber man kann nicht begreifen, daß einer ein Leben oder ein Fünftel davon um den nachgemachten Campanile der heiligen Ursula umhergeht: fern vom Vertrauen und fern von der Verneinung. Dennoch ist es geschehen, daß an diesem leuchtenden Tag der eine oder andre den Weg um das dürftig grünende Viereck genommen hat, das die aller Würde, Weisheit und Güte des Alters entbehrende Kirche der Ursula belanglos einfaßt; auch daß er schier bereit gewesen wäre, endlich die Tür zum Innern der Kirche aufzutun. Nur eins war dazwischen, hindernd, warnend: mittelländische Bläue des Himmels und lilienweiße Glut der Sonne. Es war gefährlich, aus dem blauen

Gewölb unter jene rote Kuppel zu treten, aus dem Strahl der Sonne ins unreine Licht jener Fenster und in den trüben Widerschein — wer weiß es — getünchter Wände, die das mechanische Gefüge der roten Backsteine umsperrt. Ach — vielleicht war es beinahe schön, so zu bleiben. Die rote Kirche erstreckte sich nicht mehr ohne Sinn in den blauen Vormittag. Die goldene Fläche am Mosaik, mochte es sonst auch nie etwas minder Hintergründiges gegeben haben, wurde diesmal von der Herrlichkeit der Sonne nicht verleugnet. Das Haus der heiligen Ursula, von einem späten Baumeister entworfen, von profanen Maurern gebaut, wies sich als Form, wies Rumpf und Glieder, stand in der ewigen Erde, fuhr zum unsterblichen Himmel auf: plötzlich ein Denkmal mit befriedigender, ja offenkundiger Bedeutung; griechisch, morgenländisch, endlich katholisch.

Seit diesem Tag ist die Kirche geglaubt. Die Erfahrung des einen ist die Erfahrung von vielen, die im Kreise wohnen, und insgeheim die Erfahrung aller. Steht Winters der geschaufelte Schnee in schmutzigen Haufen auf dem Kirchplatz, streicht nachts der verführende Föhn aus wüsten Regenwolken um Pyramide, Kuppel und Säulentreppe, so besteht die Kirche. Nun geht ihr Dasein allen ringsum ins Blut. Sind aber einige Maler und Dichter am hohen Fenster eines Ateliers beisammen, oder rauchen sie, Worte des Nachdenkens tauschend, ihre Pfeifen am Gitter eines Altans beim Dach, so zeigen sie einander, über das schräge Gemenge unzähliger roter Dächer hin, den roten Glockenturm unter der weiß geflockten Juniblüue des Himmels, auch unterm schweren und kühlen Grau des Novembers. Und es ereignet sich wohl, daß eine Gruppe die andre er-



Manicure

blickt, die in der Höhe desgleichen tut; diese Gruppe wiederum eine dritte, die dritte eine vierte, bis viele Augen, Finger, Pfeifen und Zigaretten nach der Spitze jener roten Nadel in der Mitte gerichtet sind. Und alle lieben die rote Pyramide, die rote Kuppel zwischen den roten Dächern.

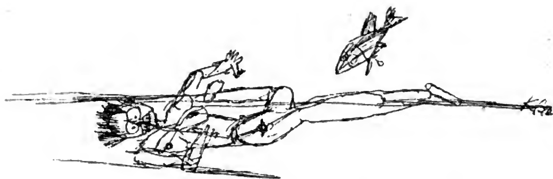
Doch eines Tages erschrickt abermals jeder Einzelne in sich selbst. Was Wirklichkeit geworden war, wird wiederum Phantom. Zusammenhang, der eben begann, sich zu weben, wird aufgetrennt. Bemühung, die prüfen will, worin das Glaubwürdige der Verbindung eigentlich bestanden habe, zerschellt an Kanten und Wänden aus rotem Backstein, deren Dasein jählings jeglichen Ausdruck einbüßt. Die rote Kirche steht unbeteiligt, keinen beteiligend wie die Schlimmheit eines Korallenriffs, wie Lieblosigkeit einer Fabrik, einer Kaserne, eines Bahnhofs, eines Gewerkschaftshauses, einer Villa. Frömmigkeit von Kindern und Bürgern, sonst einmal authentisch, wird Gleichnis sonder Wesen und Bezug. Gleichnis wovon? Welches Gleichnis? Es kleidet sich in die Banalität des Traums, von der Fläche und Tiefe gleichgemacht werden. Aber wie? Welches Wunder doch, daß Fläche in die Tiefe, Tiefe in die Fläche geht! Unsagbare Versuchung, dies zu zeichnen und zu malen! Undenkbar, daß es nicht längst getan sei. Es käme bloß darauf an, den Menschen zu entdecken, der es getan hat. Teile dich, schwärme aus, suche! Wie eine Verschwörung wird er in einer Höhle sitzen; in einem Keller, in einem Speicher, ganz nahe von hier. Sein Gemach wird eine Hohlkugel aus gewölbter Scheibe sein; oder eine Pfahlmuschel von Kristall, aus der tastende Finger vorgreifen; oder ein durchsich-

tiges Schneckengehäuse aus uraltem, doch nie gesehenem Edelstein, das unzählbar viele, unendlich feine Fühler und Hunderte zierlich gestielter Augen entläßt; und das Gehäuse wird singen wie die Stimme einer Violine. So wird es sein. Wunder wird zum Wunder gehn. Wunder wird Wunder verwirren. Wunder wird Wunder verstehn und alles sagen — alles durch nichts und nichts durch alles.

Verzweiflung schleicht um die Kirche und zählt die kleinen roten Quader der Backsteine, sondert angestrengten Blicks die musivischen Partikeln des Mosaiks und fügt sie wieder zusammen. Was hinter den Wänden ist, ermißt sie nicht und will sie nicht ermessen, denn sie kann es nicht. Sie ahnt den blutigen Schimmer der ewigen Lampe und die mystische Einsamkeit des Sakraments. Darüber sinnt sie. Dann blickt sie auf und gewahrt im Kreise die grauen Häuser. Nirgendwo weisen sie die Fassade. Fahle Häuser kehren einer roten Backsteinkirche den öden Rücken. Das Viereck des Platzes, das sie machen, ist ein staubiger Hof, und die Menschen leben — wenn sie leben — nach der andern Seite.

Dies ist die Zauberzone des Tempels zur heiligen Ursula. Er ist im venezianischen Stil erbaut; sehr neu noch; von greller Röte an sonnigen Tagen, dumpf an grauen; schier veilchenfarbig an blauen Abenden im August; ein Zeiger nach Süden und Osten; sehr fremd; dennoch gegenwärtig wie das Selbstverständliche; quälend, erfreulich und wieder peinigend; unbegreiflich, doch unbezweifelbar; Mitte und unwesentlich; Geheimnis und trivial; Denkmal aller Fatalität unseres Augenblicks. Möglich bleibt, daß alle Sor-

gen überflüssig sind: daß ein Neubau uns mystifiziert, daß wir ihn mystifizieren. Was würde dies ändern? Dies nicht unterscheiden zu können, wäre nur ein Verhängnis mehr. Das Rätsel auszustreichen wäre nur die letzte der Entbehrungen. Es stehn zu lassen ist das Mindeste an Notdurft.



1913 Auf dem Seegrund

3

KIRCHE, von nahen Häusern so umdrängt, daß zwischen ihr und ihnen kaum Luft zu atmen blieb, kaum Raum zu spüren, kaum ein Abstand zum Schauen, war ehedem Inbegriff aller Ausfahrt und Ankunft. Standpunkt war sie — erst sie. Was vor ihren Toren geschah, war nur Zureise und Station. Der Platz vor dem Altarbild bestimmte alle Perspektiven: alles lag, von dort aus gesehn, wie es recht und ziemlich war, nur seitwärts oder hinten. Objekt und Konzentration, die nicht angetastet wurden.

Das Verhältnis, indem es vererbt, befehdet, verleugnet wurde, verschwand nicht vollends; es verschob sich nur. Aus dem Nahen und aus der Dichtigkeit der Beziehungen wurde es in die Weite und Länge gezogen; mediatisierende Phasen haben endlich zu unserem Augenblick herabgeführt. Das Objekt, nicht etwa verschwunden, weil es unsterblich ist, ward dem schweifenden Auge, das am Rande irrt, nur entzogen. Nicht das Objekt ist fort; nur die Sicht ist unterbrochen, durch Entfernung. Die Sicht — doch nicht einmal die Wirkung. Denn Wirkung des göttlichen Geheim-

nisses besteht nach wie vor; nur daß der Blick durch Zerstreuung und Abstand entwöhnt wurde, Wirkung zu sehn und sehend zu begreifen.

Der Standpunkt im Weihrauch, klarsichtiger als jede Vernunft im Freien, veräußerte sich. Er fand sich auf Platz und Straße wieder. Das Schiff der Kirche, sonst Sinn alles Raums und Daseins, wohltätig begrenzend sonst und alles Leben so reinlich wie überschwenglich umschreibend, wurde Nebenzentrum. Ja — es wurde exzentrisch: denn Straße und Platz wurden Inbegriff des Standpunkts und also Zentrum. Da aber Straße und Platz von der Unendlichkeit nicht das Deutliche, sondern bloß das Undefinierte haben, bedeuteten sie Verunklärung. Sie bedeuteten Disgregation der Subjekte und Erscheinungen, wo sonst Kongregation gewesen war; Peripherisches, wo sonst die selbstverständliche Mitte gefunden wurde. Nun war es nicht mehr möglich, sich und die Dinge festzuhalten. Das Leben der Menschen und Dinge war aus dem Rahmen gesprungen — der mit den Wohltaten der Schranke doch auch die Unendlichkeit verbürgt hätte. Auch dies: das Ungerahmte wurde häßlich wie im Ganzen so im Einzelnen; wie im Einzelnen der Gegenstände, so im Einzelnen der Subjekte.

Aufgabe der entwegten Frommen: Kirche, die in der Profanität der Straßen und Plätze nicht möglich war und in den ziegelroten Neubauten einer konservierten Religiosität nicht lebendig bleiben konnte, im Zimmer und auf den Brachplätzen des Geistes aufzubauen. Die Paradoxie der Aufgabe bleibt unvermindert. Leben und Wirken des Menschen sind auf Verkörperung im Schaubaren und Handgreiflichen angewiesen. Einsiedelei des Geistes ist in einem

bestimmten Augenblick menschlicher Geschichte das einzig Mögliche. Sie ist darum noch nicht das Glück eines nach allen Seiten hin gleichmäßig ausgewogenen Zustands. Geist wird geschrieben. Er kommt als Gebet, Gedanke, Gedicht. Er wird gehört, wenn seine Flut in das Rauschen der Musik und in die Vielsprachigkeit der Hörenden sich ausgießt. Unmöglich schier ist es, ihn zu sehn: es sei denn in leckenden Flammen über den Häuptern entzückter Verkünder Aber den Menschen ist gar notwendig, Geist in sichtbare Standfestigkeit zu verwandeln. So bauen sie Kirchen. Wie nun, wenn der Augenblick gemeinsamen Vermögens zu solcher Leistung — es kann nur gemeinsam sein — vorüber ist? Dieser Augenblick ist unser. Er ist der Augenblick zwischen den Kirchen: den alten und den künftigen. Da bleibt der Geist wie Fledermaus in sich verhängt. Ihm bleibt, versagt er sich ehrlich die Schäbigkeit der Kompromisse, das Glück versagt, die Pracht der Farben auf einem plastischen Leib zu tragen. Ihm bleibt verwehrt, in jene Objektivation hinauszugehn, die Gegenstand genannt wird und, wiewohl nicht mehr, so doch Verdichtung des Geistes zum Sinnbild vorstellt. Malt nun der Mensch, so ist sein Malen geistesunmittelbar (— wie vordem schöne Städte reichsunmittelbar gewesen sind). Schwer, so zu malen und zu bilden. Schwer für den Malenden, dies gleichwohl Notwendige zu tun. Schwer für die andern, sein Bild zu begreifen — denn dem Griff bleibt kein Ansatz. Und siehe, mit dieser Schwierigkeit ist nicht alles getan. Sichtbarkeiten, seitwärtige, Neubau einer Kirche, ziegelrot, Straßen und Plätze der Nachbarschaft: nichts von allem kann gänzlich verleugnet werden. Dies alles fällt von seit-

wärts durch die Poren und Spiegel der Sinne in die Inwendigkeit des Menschen hinein, und er ist verurteilt, damit zuwege zu kommen. So wird sein Dasein eine unaussprechlich schwierige Kunst: die Kunst, des Geistes grauen und bunten Schattenriß zu nehmen; die Kunst, das zarte Gewicht der Silhouette mit rudimentären und dichteren Gewichten des Widerscheins, den die draußenliegenden Dinge, Ziegelkirche, neue, häßliche Straßen entsenden, in ein Gleichgewicht zu setzen, das immer nur eingebildet sein kann und derberer Prüfung entzogen bleibt. Dies ist die Not des Lebens, zu der die Zeit den Maler verpflichtet — der, fromm im Herzen und Geist, ein dennoch ketzerischer Hintersasse der ziegelroten Kirche ist.

Aus zwei Mitten abgestoßen, aber aus dem System ihrer Anziehung nicht völlig emanzipiert, erbaut der Zauberer um die Mitte seines Geistes eine Wohnung. Gleichgültigkeit und Reiz der roten Kirche, Häßlichkeit und Ungültigkeit der Straße verändern allmählich ihr Verhältnis zu ihm. Vordem vielleicht einmal Zentren der Gravitation, zerstreuende freilich, treten sie nun in den Rang von Trabanten zurück. Das Leben schließt sich in der Wohnung ein. Alles andre ist nur noch Nebenraum. Die Wohnung wird Mitte — merkwürdige Wohnung, wert, von Hoffmann erzählt zu sein.

Nachbarn, die einander nie erblicken, sind in der Straße dieser Wohnung zusammengeballt. Sie heißt Ainmillerstraße; und wenn es wahrscheinlich ist, daß Ainmiller ein Mann in München gewesen ist, so tut es doch nichts zur Sache, wer er war. Sie führt durch die Breite von Schwabing, heißt so, nicht anders, und der Sinn ihres Namens sitzt

chimärisch auf der Spannung zwischen ihrer Geschichte und der beliebigen Bürgerlichkeit ihres Paten. Sollte es sich lohnen nachzuschlagen? Die Welt ist heimlichen Gefüges voll. Dem magischen Menschen geschieht nichts Zufälliges: sein Leben ist eine Provinz naher und entfernter Anzüglichkeiten. Ein Lexikon. Es meldet, Max Emanuel Ainmiller, der Vater, noch in den Tagen Napoleons geboren, habe in München einem Institut für Glasmalerei vorgestanden und gelte dortzulande als der Wiedererwecker des gläsernen Bilds; Heinrich, der Sohn, habe das Gewerbe des Vaters nach Art eines Sohnes weiterbetrieben. In der Straße, die nach dem Alten benannt ist, muß der Zauberer gesucht werden, der noch die Fenster zerstörter Kirchen malt: bunte Scheiben mit mysteriösen Figurinen; Glasfenster, Glaswände, durch die man ins Innere des erschütterten Lebens hinaussieht. Wie lächerlich, im Namen dieser Straße einen Bezug zu suchen. Ach — es geschieht ja nicht. Es wird kaum gefragt, wer dieser Straße den Namen lieh. Als ob wir uns noch auf dem Boden irgendwelcher Beziehungen fänden! O nein. Der Mangel an Bezügen — unmittelbaren Bezügen der Sinne und des Geistes — ist das Gesetz der Zeit und ein Gesetz des Zauberers. Sentimentalität, die der banalsten Versuchung halbe Antwort gibt, ist seine Traurigkeit und Ironie. Das Allgemeine, Allgegenwärtige, Maßlose und endlich dennoch Unabweisliche, ja Entscheidende seines Bedürfnisses nach Beziehungen erzeugt den prachtvollen, den süßen, den koketten, den melancholischen Traum seines Chaos. Unabweisbar bleibt dies Verlangen freilich gerade in dem Augenblick, in dem es keine Nahrung findet; nun schreit es am stärksten; nun stürzt es aufs



Schreibende

Ganze — alles mit allem verbindend, eins ums andere in der Verbindung zerschmelzend, so daß nichts mehr die Erlaubnis und Neigung hat, in eignen Grenzen zu stehn.

Linkerhand läßt ein Tor zur Wohnung des Dichters Rilke ein. Zur Rechten führt ein intriganter Weg durch das erstickende Pflichtgrün eines hygienisch und freundlich gemeinten Hofes — Freundlichkeit eines Zinshausbaumeisters — über gräßlich nüchterne Treppen zur Wohnung des Malers Klee. Sechs oder acht Käfige mit hölzernen Türen. In jedem Käfig wohnen Leute. Zwischen ihnen wohnen die Leute Klee. Lauter eingeschlossene Leben. Sie werden nicht gezeigt. Einmal, weil sie in Deutschland sind. Dann, weil sie in München sind, wo menschliches Dasein nie und nimmer die Form des Gemeinschaftlichen erreicht; wo vielmehr ein Gehäuf von Kieseln und Erde dauernd bereit ist, in abgesonderte Teile auseinanderzufallen. Endlich, weil die Zeit das Beste in das Exil der Individuation vertreibt. O München zumal! Stadt der vollendeten Entfremdung aller von allen! Es geschieht, daß zwanzig Jahre lang zwei Menschen, die dasselbe meinen, einander weder gekannt noch auch bloß gesehn haben. Archipel von Hunderten und Tausenden, deren Eilande durch keine Bootfahrt verbunden sind! Hoffnungslose Trennung der einzelnen, vielen ist dennoch dein Vorzug und Glück. Anschein von Gesellschaft hat dich berühmt gemacht, als Lenbach regierte. Aber deine merkwürdigsten Menschen sind Einsiedler geblieben: Verborgene hoch in den Steinzellen deiner fragwürdigen Katholizität winden sie ihr Essen und Trinken in Körben empor. Kein Karneval, keine Allotria unter roten Papierlampen der Ateliers täuschen darüber, daß du die Stadt bist,

in der weder Dinge noch Menschen mit sich noch beide untereinander zusammenhangen. Deine schönste Straße gehört nicht einem Volk, nicht einer Gesellschaft, sondern nur dem einzelnen, der mittags unter der gewaltig blauen Wölbung des Julihimmels oder nachts längs dem feierlichen Stand ihrer umdunkelten Steine begeistert hingeht. An dem Spalier edler Mauern der Fischer, Klenze, Gärtner reift nicht die Frucht einer eingewachsenen Menschheit. Dumm, ohne Rhythmus, ohne Einklang laufen Beliebige über Asphalt: ein stumpfnerviges Geschlecht, in dessen teigigem Ablauf auch die Einzelnen, Entzückten einander nicht mehr erkennen. Kunst, eingewandert, fast nur die Künstler bewegend, verpflichtet Neugierige zu theoretischer oder spielender Beteiligung und die Empfindungen Eingeborener gemeinhin zu Nichts — es sei denn zu blöder und dünkelhafter Feindseligkeit. War es vordem anders, so ist damit dem verworfenen Elend des Augenblicks nicht geholfen.

Aller Versuch zu einer Ordnung des Daseins um eine Mitte der Bezüge wird, da selbst die gesellschaftliche Disziplin der Kleinbürgerlichkeit sich erschöpft hat, in das private Leben verlegt. Als Chodowiecki den Kupferstecher im Familienzimmer zeichnete, stand ringsum wohl rangiert das reizende alte Berlin. Darum war es dem Kupferstecher möglich, auch über den Zirkel einer protestantischen Häuslichkeit hinauszugreifen. Allenthalben war eine schaubare Dichtigkeit und Symmetrie der Dinge und Personen. Dem Vierzigjährigen in München ist es schwer gemacht. Er steht mit rätselhaftem Umriß, Gebilde der Willkür und Laune der Natur zugleich, in dieser Stadt so wie der Mann

im Mond und trägt ein Bündel Scheite, das vom Holz nicht die Wirklichkeit, aber etwa die Realität des Märchens und den Namen hat. Die Straße, an der seine Wohnung liegt, ist ihrem Paten und allen hochgebauten Verglasungen der Ateliers zum Trotz keine Gasse der Zunft und keine Bürgschaft schönen Gewerbs. Überlieferungen der Familie sind verflogen. Es ist ein Menschenalter vergangen, seitdem die Großmutter, im Feierabendschatten des gemächlich nahenden Todes mit dem Enkel spielend, Bilderbogen aus Epinal von Azor und Mimi, auch vom Cadet Roussel ausbreitete und im Ohrenstuhl, den nachdenklichen Knaben hütend, nach der Weise der behaubten Biedermeierfrauen Miniaturen malte, Blätter mit spitzem Stift überzeichnete, Blumensträuße auf Kissen stickte. Ein paar Möbel sind aus jenen letzten klaren Stunden des neunzehnten Jahrhunderts hinterblieben: dies ist der Rest. Dies und im Oval eine alte Photographie der wunderschönen Mutter — Bildnis der Ahnfrau. Sonst steht und hängt in dieser Wohnung alles wie die Wut einer Invasion. Bilder von Modernen, unbedenklich grell, von Russen gemalt, von Kandinsky, Jawlensky. Aber das Seltsamste, das am tiefsten erschreckt: auf der blank polierten Kommode von altem Mahagoni, die wie ein kostbarer Block aus geronnenem Wein und Blut in der Ecke glänzt, stehn gleich einer Front von Soldaten aufgereiht unbegreifliche Figuren aus bemaltem Gips. Gelb wie die Zitrone, rot wie der Granatapfel, mit einem Skelett von schwarzen Strichen, das in der Oberfläche sitzt. Wuchernde Dinge, so sonderbar wie Schwämme an Bäumen oder im Keller eines feuchten Hauses. Carcinome, Kröpfe, die Geschmeide sind. Prunkender Aussatz, wie er am zipfel-

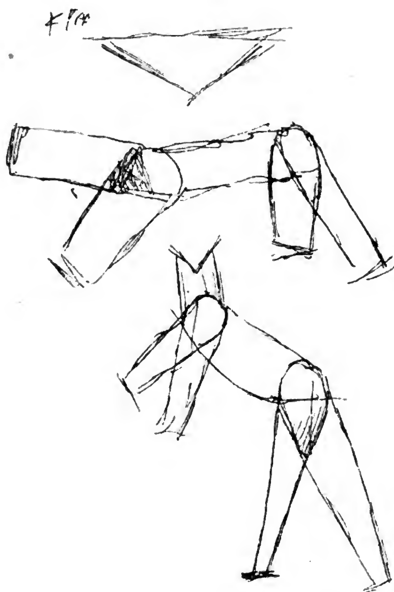
mützigen Mann des Isenheimer Altars gesehn worden ist — an jenem Narren, an jenem Leidenden. Ironische Gnomen, die dem Unvorbereiteten jähe Furcht einjagen. Phantastische Trümmer wiederum von Juwelen; Ruinen einer mysteriösen Schönheit, die ehedem ein ganzer, wohlumschriebener Körper war, vielleicht ein griechischer Gedanke, oder eine Gottheit aus Kleinasien oder Persien oder Afrika. Giftige Minerale; Bruchstücke vom Rand eines planetarischen Kraters; aus den Kanten des Mondgebirgs gebrochen; Nase oder Hand des Manns im Mond. Zufälle und Methoden; Systeme und Unabsichtliches; aufreizend durch Bedeutung und verhehlend, ja nicht wissend, wes Geistes diese Bedeutung sei. Eine Katastrophe brach in die Ordnung der Herkunft: Gärung einer Mixtur aus letzter Feinheit und einem Naturalismus, der, in Imponderabilien verwandelt, sich laufen läßt. Nicht anders als schon vor Jahrzehnten in der heimischen Schweiz. Dort und damals hielt der Großmutter Sohn, als dickster Mann der Schweiz berühmt, in Bern ein Café, das mit kleinen Marmortischen auf französische Art bestellt war. Auf dem Schliff der weißen Platten erkannte der winzige Neffe den Querschnitt einer Menge organischer Wesen, und das Nachzeichnen mit dem Bleistift machte viel Spaß; besonders wenn der Stift Grotesken fand, die nachmals dem Erwachsenden mit den Fratzen des Leonardo zusammenflossen. Aber die aus dem gepflegten Familienwesen in der Schweiz überkommenen Bürgermöbel sind noch mit anderen Figurinen absonderlich geziert; mit Dingen, die das ganze Gegenteil jener scheinbar natürlichen Gebilde sind. Aus feinen hölzernen Stäbchen wurden unbegreifliche Konstruktionen er-



richtet; dem nackten Gestänge von Aeroplanen einigermaßen vergleichbar; doch windschief; gänzlich absurd, aber dennoch von einer konstruktiven Logik geordnet, die einer fremden Dimension, einer anderen, unendlich komplizierteren Welt angehören könnte — einer Sphäre, wo die höhere Mathematik ins Metaphysische und Magische überginge.

Inmitten dieser Behausung, die eine Gegend ist, eine Provinz aus Erde, Unterwelt und Himmel, eine Landschaft aus Vorgeschichte, Bürgerlichkeit und Nachgeschichte, ein Kapitel aus Wachstum und Künstlichkeit, aus Erbe und aus einer unerhörten Illegitimität — in diesem Gehäus ist, unverhältnismäßig den Raum verzehrend, das große Werkzeug der Musik aufgestellt gleich einem riesigen und furchtbare Töne beherbergenden Tier im allzu kleinen Käfig: der schwarze Flügel. Auf ihm liegt im Kasten bewahrt die Geige; der köstlichsten eine, die gehört werden können; köstlich im Holz; köstlich durch Alter; köstlich durch Musik, die über ihre hochgestützten Pfade geht; köstlich vollends durch den Führer, der Tönen den Weg zeigt. Zur Seite des Kastens hockt, Hüter des offenen Särgleins, der graue Kater mit onyxgrünen Augen; groß, übergroß wie die Hauskatzen der Hausmeister von Paris, üppig wie ein Kapaun, prachtvoll im Fell, ruhig wie das basaltene Ägypten. An den Wänden hängen grelle Bilder. Auf großelterlichen Möbeln stehn, schauerliche Nippes, Statuetten in Zitronengelb, Zinnober, Rostbraun, Weiß und Schwarz. Rasende Sabotage alles herkömmlichen Begriffs vom Familiären; gleichwohl geordnet, zur häuslichen Artigkeit erzogen, ja Überkommenem gleichgemacht. Ein épater le bourgeois? Ach nein — vielmehr das Absurde domestiziert,

zur Selbstverständlichkeit gewöhnt, unentbehrlich geworden. Geheimnis, das aus der Unterdrückung geholt wurde; freigewordener Hausgeist; entsiegelter Dämon, aber haushörig, leibeigen. Kein Widerspruch im Blut, bald keiner mehr in den Nerven und in der Erscheinung. Bald das Normale: Eingeständnis, daß es im Hause Geister gibt; Geister, wie sie wahrscheinlich in allen oder vielen Häusern sind, nur daß die Oberflächlichkeit des Seins und Wohnens sie verleugnet. Hier ließ man sie zum Vorschein kommen; hier berief man Penaten. Hier setzte man Hauspfähle. Dies ist Alles. Sie kommen, Natur halb und halb Erfindung, und bringen Farben mit wie Blumen, die aus den Schächten der schwarzen Erde unbeschreiblich glutige Pigmente fördern. Nun steht ein Moorbeet voll von Buntheit zwischen blanken und dunklen Schreinen. Es steht eine Luft aus Musik, die alles vereint. Stille des Zimmers ist von Tönen erfüllt. Zwischen den Dingen bleibt keine Lücke. Dies ist das Geheimnis, dies das Wunder. Verbindung schiebt sich zwischen das Entgegengesetzte. Horizonte, die auseinanderfahren würden, knüpfen sich zusammen. Das Große geht ins Kleine ein. Das Kleine wächst ins Unendliche. Das Nein substanziert sich um und heißt Ja. O Wunder dieses Zimmers! Beinahe ist es ein Keller. Nach Süden und Osten gekehrt hat es dennoch schier keine Sonne. Es trägt ein Licht aus wunderbarem Phosphor in sich selbst und erlebt keinen Augenblick vollkommenen Dunkels. Es blenden die grünen Augen des Katers: opake und blanke Flächen. Es blenden grell die Brillengläser des blassen und schmalschultrigen Knaben Felix, der aus dem Winkel dem Kater in die steilen Pupillen schaut.



1915 Druck und Erhebung

4

DAS absonderliche Gespinst, aus dem der nicht im mindesten elegante Anzug geschnitten ist, kleidet den Bewohner dieser Behausung gut. Es ist ein Gespinst, das dem Rupfen ähnelt; etwa kakaofarben, mit dunklen und hellen Längsstreifen, rauh wie der Umhang eines Büßenden; wäre es

besser in Stoff und Schnitt, so wäre es angloman. In diesem Anzug ist der Fremdartige durch Jahre hindurch gesehn worden; als Krieg war und als auch sonst es ihm schlecht gehn mochte.

Von Heiligkeit ist etwas in ihm; etwas, das macht, daß dieser Anzug ihm geziemt, der einer zum Bürgerkleid verwandelten Kutte nicht unähnlich scheint. Aber man könnte den Menschen auch ganz anders gekleidet denken: in einen weißen Burnus gehüllt, das Antlitz von weißem Tuch umrahmt und überschattet. Denn diesem wenig bewegten Körper scheint die schlafende Fülle unendlicher Schnelligkeiten einverleibt. Löse diesen vom Geist und von Gelüsten gezüchtigten Körper, setz ihn auf einen weißen Hengst mit rosenroten Lefzen oder zwischen die Höcker eines Kamels, öffne dem Entwöhnten Wege vor dem Atlas, Dünen der Wüste — und siehe, er wird zuhause sein: flüchtig, schießend, dem damaszierten Säbel bald gewachsen. Dies Leben im Norden hat die Schauer der Ächtung. Erträglich wird es, wenn die Wohnung nach Farbe und Form der Fremdartigkeit eines Gewächshauses ähnlich gemacht ist, wie es geschah. Dieser Mensch ist nicht von hier. Die Blässe des hohen Kopfes ist das in nordischen Kellern ausgebleichte Braun eines arabischen Mannes. Hat der Weiße mit dem Dunklen nicht auch den zugespitzten Kinnbart, die Schwärze der einfach stirnwärts wachsenden Haare, die morgenländisch glänzende Tiefe der dunklen Augensterne, das bläuliche Leuchten des Weißen, das Wehen der Nüstern, die rassige Noblesse des ganzen Haupts gemein? Doch mehr als alles den Glauben des Blicks ans Märchen, den Sinn für tausendundeine Nacht, die Unerklärlichkeit des Hin-



Frauenkopf

schauns, das alle Möglichkeiten vom Jungfräulichen bis zum Lasterhaften, vom Guten bis zum Grausamen umschließen könnte und — o Wunder — auch im Fatalen den Zauber der vollkommenen Keuschheit des reinen Dichters ausstrahlt? Die faszinierende Kindlichkeit dieser Augen, ihre Unschuld selbst im Raffinierten — das eigentliche Geheimnis dieses Menschen und seiner unablässigen Produktivität im Dichten und Denken, im Malen und Zeichnen, im Geigen: dies ist nur möglich, wo ein Europäer noch die Erde der Rasse küßt — und wo die Rasse durch Exotisches sich der Unbedenklichkeit versichert.

In der Familie ist — so läßt er zwischen Sonaten und Blättern mit einfachem Wort den Fragenden begreifen — eine Stelle, die fernhin deutet. Die bürgerliche Herkunft aus dem Bernerländischen und Baslerischen habe wohl einen Sprung. Das Blut der Mutter — so heiße es — sei über Südfrankreich aus dem Orient hergeflossen. Einzelnes sei nicht mehr zu erweisen.

Das Problematische genügt. Kein Zufall, daß der Sohn der schönen Basler Mutter mit dem rätselhaften Hintergrund von einer afrikanischen Reise erzählen kann. Es war keine beliebige schöne Reise bis an den Rand des schwarzen Kontinents. Sondern es war eine Ausfahrt des Menschen zu sich selbst. Sie mußte sein, denn ihrer bedurfte er, um sich zu fassen. Der Moment ward noch gerade wahrgenommen. Noch ehe der Krieg ausbrach, wurden Tunis und Kairuan erreicht.

Schiebt nun auf der Tafel des Flügels sich Blatt über Blatt, eins ums andre mit wunderlichen Zeichen bedeckt, die keiner Gewöhnung des Urteils entsprechen, so ahnt die

Betrachtung jählings einen Zusammenhang, der vieles aufklärt. Von diesem arabischen Schädel behext verlangt sie alsbald nichts andres als Arabesken: Bänder aus Farbe, die durcheinander laufen; Vieldeutigkeit, die nur in Ornamenten Gestalt gewinnen kann — denn die Gläubigen des Propheten vermeiden die Abbildung der menschlichen Gestalt, ja der Dinge, und sie begnügen sich mit dem Rhythmus der Verzierungen, gewohnt, in ihnen den Tiefsinn des Lebens aufzuschreiben. Ist dieser Mensch ein Afrikaner, so mag seiner Hand die Hieroglyphe wohl eingeboren sein. Macht aber in ihm die Völkerwanderung der Vandalen, die aus Europa nach dem afrikanischen Norden gezogen sind, nach anderthalb Jahrtausenden einen Rückweg, dem die Zeit vielleicht noch mancherlei Beispiel zugesellt oder gesellen wird, so ist es nicht erstaunlich, daß diese Zeichnungen sich der Rune bedienen.

Voraussetzungen, Vermutungen, mit denen Wesen und Wirkung der Musik zu einleuchtender Gemeinsamkeit sich verbinden. Mit einem Blick auf Zeichnungen und Aquarelle wie auf nur Beiläufiges bekennt der Geiger sich und seine Historie. Herkunft, Dasein, Erscheinung ganz und gar von Musik umwoben. Der Vater ein Musiker; gelehrt, verstehend, erziehend, andre und sich selbst unablässig übend; das Umfassende einer geistigen Existenz mit Musik durchflechtend, die nicht mehr Spezialität, sondern eigentlicher Ausdruck des Totalen ist. Ein Thüringer: also der Heimat Bachs anverwandt. Die sphingische Mutter voll von Musik. Vom siebenten Lebensjahr an die eigene Jugend mit Geigentönen angefüllt. Der Lehrer: ein alter Theolog, der zum Musizieren übergegangen sei und einen geistigen Begriff

des Musikalischen nicht allein von der Gottesgelahrtheit, sondern auch aus der Atmosphäre Jakob Burckhardts mitgebracht habe. Die Erinnerung ist dicht. Früh sind Bach und Mozart gespielt. Man geht bis Brahms, vermeidet Wagner. Der dunkeläugige Vierziger beschwört das dunkeläugige Kind: den kleinen Mitspieler im Orchester der bernischen Musikgesellschaft bei Symphonien und Oratorien.

Ein wenig sei auch gezeichnet worden: mit spitzem Stift, scharflinig. Die Situation ist ganz hell geblieben: er weiß noch alles. Das Vorbild der Natur ward nicht erwogen. Die stakige Zeichnung spann sich gänzlich aus der Phantasie.

Allein die Phantasie — schon wird faßlich, was sie ist. Sie ist das Blut; ist ein Echo aus Osten, unverständlich, irrationale Konfigurationen hervortreibend, tiefe Wirrnis der Lineamente und Farben erzwingend und wieder einen entfernten Rhythmus skandierend. Phantasie: das ist ein von Musik in ungeheuren Kreisen und Ellipsen umhergeworfenes Gemüt, das also gewohnt wird, alle Zustände, alle Gedanken, alle Ereignisse, alles Gefühl im Hörbaren vorzustellen und schier nur auf diesem Weg, schier niemals geradezu im Schaubaren, nur malend, nur zeichnend, eine Form der Vergegenwärtigung zu versuchen.

Dies sind Bedingungen. Früh, vor Generationen schon in die Ursachen dieses Menschenlebens eingeknüpft ziehn sie die Folgen nach, die möglich und notwendig sind, und der Mann ist zu bewundern, der die Ungewöhnlichkeit dieser Folgen auf sich nimmt. Ohne Sorge, ob man ihn verhöhne, folgt er dem Schicksal, das ihm vom Blut, vom starken Mutterblut aus Osten, von der Musik aus Westen bereitet wird. Er ist auf nichts bedacht als darauf, dem Schicksal,

das ihm gilt, auf die Spur zu kommen und es mit entdeckendem Stift nachzuzeichnen. Dies ist alles.

Hier steht er: die Geige unters Kinn pressend, mit zitternden Nüstern, pfeifendem Atem, quellendem Auge; der Leib lädt um die Hüften konsulvisisch aus, fährt krampfig zurück; der Bogen streicht rasend und edel, Maß und Ausschweifung zusammenbiegend. So sind Bach und Händel nicht oft von Späteren gespielt worden. Auf der Tafel des Flügels liegt in Schichten Notenwerk, Gezeichnetes, Gemaltes. In Augenblicken unterscheidet sich das eine nicht vom andren: richtig scheint, daß nach diesen Zeichnungen und bunten Blättern musiziert würde, vom Notenständer weg; richtig scheint, daß betrachtenden Augen die Notenseite zum schaubaren und bedeutungsvollen Bild entwickelt wäre. Arabeske hier wie dort. Eine Hälfte der anderen Kommentar; gemeinsamer Gegenstand der tiefe Sinn des Daseins — Rätsel, das nur im Sichtbaren, im Artikulierten allein nicht mehr greifbar wird. Ein unerhörtes Hinundwieder: Musik wird Hilfe der Malerei, Zeichnung Stütze der Musik. Eins treibt das andre tiefer, höher, weiter — wohin? wohin? Auf Künste kommt es in diesen Tagen am Ende nicht mehr an, sondern auf eine Gnosis, die dem Dasein Bedeutung nachweist. Musik und Malerei dienen. Sie werden Teil einer Eschatologie; unbekümmert um das Mögliche suchen sie das Letzte. Den Musiker bindet freilich überlieferte Komposition. Aber auch den Zeichner und Maler bindet ein Gesetz: das Schöne. Undenkbar, daß ein morgenländisches oder auch nur legendär westöstliches Geblüt der Weisheit, Süße und Ordnung entbehre, ein Musiker des Metrums.



1913 Bühnenlandschaft

5

HIER folgt genauer die Geschichte des Malers und Musikers Paul Klee, wie er selbst, langsam vertrauend, mit überlegten Worten sie erzählt.

Er wurde im letzten Monat des Jahres 1879 geboren. Die Heimat lag in der Nähe von Bern. Der Vater übte das Amt des Musikpädagogen aus: als Lehrer für Chorgesang und Instrumentalmusik an einem Seminar und außerhalb der Schule als Lehrer für Sologesang. Die Mutter, zur Hälfte ihres Bluts Baslerin, kam nach jener familiären Überlieferung zur andren Hälfte aus fremdartigen Verknüpfungen, deren Spur sich über die mittelmeerländische Seite Frankreichs ins Orientalische verlor.

Das musikalische Erbe ist offenkundig. Die Gabe zur darstellenden Kunst ist in der Ahnenreihe bei einem schier legendären Großonkel wahrgenommen, der in London als

Porträtmaler Erfolg gehabt haben soll. Kindlichen Trieb zur Darstellung ersättigte der Fünfjährige mit Illustrationen zu phantastischen Vorstellungen und Geschichten. Beide, Erzählung und Zeichnung, waren von ihm. Kinder, Kirchen, Gießkannen, Pferde, Wagen, Schlitten, Gartenpavillons waren das Inventar mehr der Erfindung als des Gedächtnisses. Natur reizte nicht zur Nachbildung. Pflanzen und Tiere traten mit Kleidern angetan ins Spiel. Die Großmutter betreute die kindlichen Übungen.

Es scheint, als hätten die Grundlagen des Bedürfnisses vom Kind zum Mann nur wenig sich verändert.

Bei dem ausgezeichneten Lehrer, der den Unterricht auf der Violine gab, sah der Siebenjährige erste Monographien zur Geschichte der Kunst. Da waren: Raffael und Leonardo vor allen andern. Ein früh und fest begründetes Verhältnis zum Klassischen hat den werdenden Musiker und Maler lange begleitet. Romantisches, späterhin für Klee bedeutsamer als das Klassische, wurde zuerst unter der Gestalt von Bildern Böcklins wahrgenommen, der eben damals — um 1895 — für wichtig und modern gehalten wurde. Im Hintergrund der Erinnerung blieb aus derselben Zeit, früher Eindruck, der vielleicht eine gewisse bestimmende Bedeutung gewann, der vage Umriß einer weiblichen Figur von Hodler, deren — so schien es — persiflierte Nacktheit bei den Bürgern Skandal erregte.

Diese Jugend, am stärksten von Musik gespannt, bis in die Spitzen der Nerven mit den Tönen der alten Meister diszipliniert, in der Sphäre bildnerischer Anregungen wesentlich nach den Begriffen bestimmt, die der überragende Gedanke Jakob Burckhardts dem Zeitalter und der

Gegend auferlegte — diese Jugend war auch von schönen Städten und Landschaften umstellt. Bern und Fryburg wechselten mit dem Thuner See und der so heiteren wie phantastischen Landschaft der Aare und dem Höhengrat des Beatenbergs. Die Kurve des Bergs wurde dem für raffinierte Diagramme empfindlichen Bewußtseins des Kindes und des Halbwüchsigen besonders teuer. Die Aare regte zu erstem Zeichnen nach landschaftlichen Motiven an; zu einem Zeichnen, in dem — für Klee nicht selbstverständlich — das schaubar Motivliche eine betonte Rolle spielte. Daß indes auch dort schon das Motivliche dem Reiz, ja der Fatalität des Handhabens sehr spitzer Bleistifte und Federn untergeordnet wurde, blieb noch dem Mann erinnerlich. Die rassige Züchtung des Mittels bereitete sich schon damals vor. Dies geschah in den neunziger Jahren.

Die Zukunft war für einen Werdenden, der nach drei Seiten offenbare Begabung wies, ein heikles Problem. Der junge Geiger, der bei klassischen Konzerten ebenbürtig zwischen Alten saß; der Zeichnende und Malende, bei dem das Dilettieren so sichtlich ins Maniakalische überschlug, daß es unmöglich wurde, da nur eine gleichgültige Äußerung zu sehn; endlich der junge Humanist, der aus dem leeren Betrieb eines Gymnasiums in ein selbständiges Leben mit den Dichtern hinüberwuchs: niemand, er selbst nicht wußte Rat. Er überlegte. Es ist interessant, zu beobachten, wie er überlegte. Ihm war es längst um eine schöpferische Zukunft zu tun. Soviel war klar. Die erste Neigung trieb zur Musik. Jedoch: Musik schöpferisch zu betreiben schien nicht verlockend, da frühe Erkenntnis festzustellen vermochte, die Geschichte des musikalischen Schaffens be-

wege sich nach unten. Das Virtuose allein war aber nicht genug. Bildende Künste — deren Perspektiven eine in Provinz gesperrte Jugend freilich nicht beurteilen konnte — schienen mehr zu versprechen: vor allem Bewegung von Ort zu Ort, deren das gärende Alter von neunzehn oder zwanzig Jahren sehr bedurfte. Im Herbst 1898 reiste er nach München. Von entwickelten Voraussetzungen war wenig in ihm. Phantasie war ein wenig getummelt. Stift und Feder hatten den Reiz der Spitze erprobt: das köstliche Laster des Graphischen. Der Pinsel wußte immerhin von den Versuchungen der Farben. Im Garten der Jugend standen geträumte Blumen, Tiere, Unholde; grellfarbig, mit wuchernden Körpern, auch mißgeformt. Am Horizont stand wie die schartige Schneide eines Blitzes das Profil heimatlicher Berge, und erdwärts breitete sich das komplizierte Strichwerk der steinernen Rinnen — von weitem anzusehn wie das intrigierende Kreuzundquer im Gefältel zerknitterten Satins.



1916 Ankunft des Fallschirmbooten

6

DIE Geschichte des Malers Klee nahm, nach seiner Erzählung, den Verlauf, der folgt.

Den Adepten trieb einer der ersten Gänge in die Akademie der bildenden Künste zu München. Der Professor Löfftz, dem landschaftliche Zeichnungen vorgelegt wurden, schüttelte das akademische Haupt und empfahl Vorschule. Klee ging zu Knirr. Unter der Anleitung dieses Vielerfah-

renen war der Neue alsbald einer der besten Schüler im Zeichnen nach dem Modell. Es ist nicht unwichtig, zu wissen, daß die naturalistische Möglichkeit im Sinn der offiziellen und halboffiziellen Münchner Kunst der neunziger Jahre bei dem Lernenden zu einem Rekord gedieh. Zwei Jahre blieb er in der Privatschule Knirrs; in einer noch guten Zeit Münchens von internationaler Cameraderie angeregt, in der Freiheit der Abende und Nächte von Musik getragen, deren ungewöhnlich gute Aufführung ihn staunen und zittern machte.

Das Leben ging erfreulich hin. Da forderte der bis zu einer fühlbaren Grenze des Vermögens geförderte Zustand, wohl auch die Bedenklichkeit der Eltern, deren naive Gläubigkeit der staatlichen Schule mehr zugetan war als dem privaten Lehrbetrieb, erneuten Versuch mit der Akademie. Im Herbst des Jahres 1900 wurde Klee in jene Klasse Stucks aufgenommen, die als Inbegriff der kühnen jungen Talente galt; deren Meister aber einen — so schien es — gewaltigen Radikalismus mit einer liebenswürdigen Duldsamkeit gegen die besondren Möglichkeiten und Gelüste des einzelnen und mit einem seit den venezianischen Tagen Lenbachs nicht mehr erhörten festlichen Begriff vom Dasein verband.

Immerhin — auch diesmal erwies sich, was ungefähr bei jedem eigentümlich begabten Schüler Stucks erwiesen worden ist: daß nämlich der positive Beitrag des Lehrers verhältnismäßig gering blieb und die wesentlichste Seite außerhalb der eigentlichen Einflüsse der Schule entwickelt wurde. Der junge Akademiker, in der Vorschule auf einen ästhetisierenden Naturalismus hin, nicht allzu gründlich,

erzogen, begriff unter der Anweisung des sehr berühmten Lehrers die Notwendigkeit genauerer Erkenntnis des muskularen Organismus. Allein vom Malen gewann er keinen fördernden Begriff. Der Tatsache folgte die verzweifelte Einsicht: der Schüler Stucks erwog den Gedanken, in eine Schule für Bildhauer einzutreten. (Einen Gedanken, der dem Urteil des Schülers gutes Zeugnis ausstellt: denn in der Tat lag je und je Stucks beste Möglichkeit im Plastischen.) Nach einem neuen, systematisch auf bildnerische Form der Zeichnung bedachten Interim bei Knirr trat Klee vor den Bildhauer Rümann, dem die florentische Loggia zwischen Residenz und Theatinerkirche den stumpfsinnigen Auftritt der marmornen Löwen dankt. Das Unvermeidliche geschah: ein in akademischen Windungen rostig gewordenes Hirn verlangte, ohne von fern den Gedanken zu fassen, daß etwa in diesem Anwärter die Möglichkeit einer sehr besondern Anlage gegeben sei, die Probearbeit, die den Gepflogenheiten gemäß sei. Das Intermezzo blieb ohne Ergebnis. Es sei denn, daß die Unebenheit der Situation des Lernenden die jungen Unausgeglichenheiten des menschlichen Temperaments verstärkte und vermehrte. Gut. Er ließ die Kunst nun Kunst sein und amüsierte sich. München war wenigstens dafür nicht unergiebig.

Die Bilanz war etwas zweifelhaft: allerlei Menschliches war ausgegeben; Kunst war nicht eingeheimst, mancherlei Erfahrung nicht erquicklich. Unter dem Titel einer Bildungsreise zur Vollendung der Studien, deren Etat etwa auf Null stand, geschah im Spätjahr 1901 eine Flucht nach Italien. Weggenosse war ein Bildhauer: der Schulkamerad Hermann Haller. Die Straße führte über Mailand und

Genua nach Pisa und Rom. Der stärkste Eindruck der ganzen Fahrt blieb Genua, zumal der Hafen. Aufmerksamkeit verweile: wesentlich, daß der moderne Eindruck den historischen überbot, der Ausgang ins Mittelmeer, ins Südliche und Östliche den Eingang ins Klassische, das genuesische Drama die Weitschweifigkeit des römischen Epos. Schiffe schaukelten bereit nach Afrika. Der Maler erschrak. In Rom ward dem Michelangelo ein beinahe konventioneller Zoll gezahlt. Das barocke Rom blieb ohne Wirkung. Sonderbar genug; vielleicht, daß genug des Barocken dem Sucher innewohnte und daß er dieser Homöopathie am wenigsten bedurfte. In der vatikanischen Pinakothek gefiel die Pietà des Mantegna. In San Pietro erregte die Statue des Petrus. Die Landschaft der Campagna reizte kaum. Aber wie Brandeisen prägte sich das Bild frühchristlicher Kunst in die Sinne, ins Herz, in die Idee. Indes: Verpflichtungen wurden nicht klar. Der junge Deutschschweizer in Rom lebte lässig unter der Sonne dahin: im Grunde begierig nach einem Wegzeiger, zugleich von der abwartenden Indolenz des Orientalen überspannt wie von einem Schirm, aller Widersprüche fähig, um Begriffe der Verbindlichkeit unbekümmert. Dem Barock des römischen Seicento abgeneigt zeichnete er Hyperbeln des Barocken, ohne die Brücke oder den Gegensatz zu spüren. Dem Klassischen wenig zugetan erlag er doch dem ebnenden Einfluß der Antiken. Wesen und Vorzug dieses Naturells befestigten sich, ohne Anspruch, doch auch ohne Nachgiebigkeit und Rücksicht: dies Temperament lebte als Vegetation und bewirkte Vegetation. Weit davon entfernt, sich sonderliche Rechenschaft zu geben, die unter dem brennenden Himmel



Bildnis einer Schwangeren

und zwischen den Früchten des Südens eine europäische Velleität schien, schlief und wachte es, hörte und sah, aß und ruhte, bewegte sich langsam und spintisierte. Es ruhte in Verantwortungslosigkeit, mit inquisitorischer Vorstellung auf subtile Wollüste und Sektionen bedacht, mit dem Stift auf libidinöse und peinigende Umrisse. Der Süden wuchs durch diesen Menschen hindurch, er durch den Süden. Er aß und trank und lungerte, und allem Zeichnen, das etwa vorkam, fehlte der deutsche Schmack der Profession, des Eifers, des Pflichtgefühls und der Künstlerbewußtheit. Er öffnete die Ohren der italienischen Musik, die er liebte. Aber das Stärkste waren Zufälle, die im volklichen Rom Melismen arabischen Ursprungs zu hören gaben. Das Blut stieg in die Ohren, erhitzte den Blick. Echo der Herkunft wurde vernommen. Das Sarazenische in den Säften wurde gepeitscht. Die Pulse standen. Tiefer nicht, aber tief rief dann der romanische Dom von Amalfi ins Blut. Ja doch — das Italien dieses von Norden Gekommenen war ein Italien zwischen Islam und Renaissance: ein Italien, das außen und inwendig von Sarazenen belagert wurde. Er las die punischen Kriege. Allein dies alles war nur entfernter Widerschein einer wesentlichen Wirklichkeit. Beunruhigt verfiel er aufs Komische und Satirische, las Aristophanes. Er suchte in Rom das Modernste: Paris in Rom, die Réjane, die Otéro, die gelben Bände Zola. Halb ein Versuch der Desperation, sich zu brüskieren; halb ein Versuch des Trotzes, sich im Gegenwärtigsten zu verwirklichen. Das Zeichnen mißriet, wo es ins Erfinden aufsteigen wollte. Verzweiflung schwärzte den Himmel. Offenbar, daß bildenden Künsten ein volles Leben ebenso unmöglich war wie der

Musik der Tage. Was tun? Es blieb die Melancholie des Epigonen — aber auch Satire, von Tag zu Tag eifriger, bewußter, stilartiger betrieben, war die vollkommenste der Erlösungen nicht.

Der Verstocktheit des Moments sollte ein Weiterreisen abhelfen. Im Frühling 1902 fuhr der Mißvergnügte nach Neapel. Von Widerwillen gegen Denkmale, gegen die Bekundung früherer Künste erfüllt kehrte der Sohn einer späten Epoche, dem alle Überlieferungen der Künste allmählich ebenso viele Barrikaden gegen die Unmittelbarkeit der eignen Empfindung und des eignen Ausdrucks wurden, erbittert sich ab. Der einzige Maßstab, der galt, war die Gegenwärtigkeit. An diesem Maßstab gemessen schien Neapel hinter Genua zurückzubleiben. Die Landschaft reizte, und Neapel befriedigte, weil die Stadt der Landschaft noch mehr als den Steinen verdankt. Das Aquarium entzückte. Hier freilich war eine Offenbarung. Hier war — mit der bescheideneren Sprache des Moments zu sprechen — eine Anzüglichkeit. Auf solche Dinge kam es an. Von da gab es einen Zugang zum Dasein, hier vielleicht einen Start der Kunst. Neapel, im ganzen nicht der aufregenden Aktualität von Genua teilhaftig, zeitlos schön, gewann Besonderheit des Bezugs erst im Aquarium. Von da aus war alle Renaissance uninteressant. Von da aus war schier alle Kunst gleichgültig. Denn wo wäre je die Welt aus der Perspektive der Tiefsee gesehn und abgebildet — der südlichen Tiefsee, die den Sand des afrikanischen Festlands anrührt? Vielleicht bei Kubin, dem Zeitgenossen zuhause.

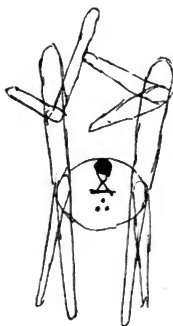
Die Weiterreise nach Sorrent, wunderschön, war nur von dem einen Gedanken gepeinigt: wie es möglich sei, dem Da-

sein mit einer durch nichts vermittelten Empfindung gegenüberzustehn: ohne die Fracht der Entzückungen, die von den Urhebern aller Künste aus der römischen Zeit her bis in die Jahrhunderte der Renaissance, des Barock und der Epigonen, endlich gar von den Liebhabern dieser Urheber auf die Erde gelegt ist. Doch nicht allein die Frische und Persönlichkeit der Empfindung schien erschöpft; sondern das Objekt selbst schien erdrückt — Natur nicht minder als die Hinterlassenschaft der Künste. Was gesucht wurde, war leidlich klar: im Grund nichts andres als Natur. Natur als unverbrauchte Individualität des Menschlichen; Natur als Ursprünglichkeit des Sachlichen. Erstmaliges, Aktuelles, Gegenwärtigkeit. Klar war auch, was aus dem italienischen Halbjahr hinweggetragen wurde: Erfahrung im Historischen, Erfahrung im Lebendigen — wiewohl das Zweite von der Skepsis des überlasteten Epigonen beeinträchtigt war und vor allem des Negativen, der Forderung bewußt blieb. Der Hafen von Genua, das Steuer auf Tunis, Tripolis, Algier — dies war vielleicht das Tatsächlichste und Direkteste gewesen; nicht gerade eine Verpflichtung, aber die Selbstverständlichkeit.

In Rom lag eine Ausstellung Moderner am Rückweg. Am meisten fielen Zeichnungen von Rodin auf. Nun geschah etwas Absurdes: das Gewebe des jungen Malers von Norden und Süden, Westen und Osten, des Heimatlosen, des ganz und gar auf sich, auf seine Gegenwärtigkeit im Leben und auf die Präsenz der Dinge Erpichten, war dermaßen mit lateinischer Klassizität imprägniert worden, daß er die naturalistische Romantik des Parisers, die ihm mehr als tausenderlei andres etwas zu erwidern hatte, als Karikatur

empfand und mit halb beleidigter Empfindung zurückstellte. Freilich: er wurde diese Dinge nicht mehr los. Sie besetzten seine Seele. Genua, der Gedanke der Augen gegen Süden und Südosten, das Aquarium, die christlichen Primitiven — Aktualitäten, denen sich vielleicht am ehesten von Paris aus noch eine Möglichkeit anreihen ließ.

Einstweilen beschloß den Reigen italienischer Monate, der mitunter ein macabrer Tanz gewesen war, ein florentischer Aufenthalt voll unbedenklicher Vergnügungen des Geistes und der Sinne. Freundschaften, Künste, Ergötzungen kosmopolitischer Bohème nahmen einen Verstimmten in ihren Kreis, der es über sich vermochte, von sich wegzudenken und zu vollbringen, was schwerer ist als Ironie, Satire und anzügliches Ahnenlassen tieferer Bedeutung: den Scherz des Teilnehmenden, der über der Trübe und Neutralität seiner Erfahrung noch die fröhlichen Evolutionen des munteren Gesellen ausführt und aufrichtig zur Geige greift, um den übrigen aus der Musik der Alten ein Zeichen zu geben dessen, was schön und gut ist.



1915 Verbunden

7

IN der Geschichte des Malers Klee folgten Jahre der Armut an äußerem Ereignis und des peinigenden Überflusses an geistiger Gärung.

Aus der bewegten Zeit in München und Italien führte ein wie Fatum lautlos empfangenes Fortleben in die Heimat und in das elterliche Haus zurück. Zeichnen und Malen, von Tag zu Tag versucht, befriedigten nicht. Daß eine beglückende Form ausblieb, war nicht das einzige. Allgemeineres kam hinzu: der Verdacht, das rein Bildnerische sei an sich selbst, auch zur Vollkommenheit der bildnerischen Möglichkeiten erweitert, ein unzureichendes Verhältnis des schöpferischen Menschen zum Leben. Mit der Darstellung des Schaubaren schien nicht genug getan. Den Verzweifelnden verfolgte die Vorstellung, es sei notwendig und

müsse gelingen, das Denken und Musizieren ins Darstellen aufzunehmen und die gemeinsame Anstrengung der drei bis an die Grenze vorzutreiben, hinter der dem ernstlich beschwörenden Magier die Gesetzmäßigkeit des Daseins enthüllt werde; so aber endlich einfacher zu empfinden und zu sehn. Derart bereitete sich vor, was später durchbrach und sich behauptete. Auf eine ganz besondre Weise fiel mit diesem Zustand ein erstes Interesse für den noch eben zeitgenössischen Impressionismus zusammen. Am Impressionismus reizte den schon aufs Metaphysische gerichteten Malerzeichner der Sinn für Totalität. Der Blick des Impressionismus für das Ganze als solches faszinierte ihn. Aber im nämlichen Moment mißfiel ihm die Dürftigkeit des geistigen Nährbodens dieser Anschauung, und erregt suchte er nach tiefer eingegrabenen Bedingungen des Sehens und Darstellens. Daß Malerei wie Zeichnung wesentlich Erfindung sein müsse, war schon gewiß. Es blieb nur die Frage, was die Erfindung zu leisten vermöge. Immerhin: Voraussetzungen verdichteten sich. Das Impressionistische — wichtig genug, dies mit Nachdruck festzustellen — ist aus der Anschauung und aus dem Mittel des Malerzeichners Klee nie gänzlich verschwunden. Ja: es darf gesagt werden, die Impression sei ein konstitutiver Teil seines Stils geworden. Impression, die freilich ihre Bilder nicht aus der äußeren Beobachtung zieht, vielmehr Beobachtung dem erdichteten Reich der Imagination zuwendet. Die Spannung der Elemente widereinander wurde endlich durch ein drittes Element verstärkt. Das Verlangen nach Gründlichkeit, die Lust am Dissezieren trieb zur Aufnahme anatomischer Studien, die alsbald täglich und an der Leiche betrieben

wurden. Was dies war, wird nie vollkommen deutlich zu sagen sein. Sicher, daß der Trieb zur Anatomie dem Exakten entsprach, mit dem das Naturell dieses Menschen bis zum äußersten ausgestattet wurde. Sicher, daß Stunden in der Anatomie auch einem Bedürfnis nach dinglichen Substraten entsprachen. Aber auch gewiß, daß die Kurve des Skalpells dem ätzenden und teilenden Strich der Feder des Graphikers gleich war: so war Sezieren nur ein Gleichnis der graphischen, graphisch auf Kausalität und Transzendenz gestimmten Überspannung des Künstlers. Dieser Züchtung des graphischen Genies antwortete aus der Tiefe des Unbewußten noch die erzogene Empfindung des Musizierenden für die Feinheit der Saite, auch Neigung zum Denken und Dichten in filigranen Begriffen.

So war der Mensch beschaffen, der aus Italien das Bedürfnis mitgebracht hatte, Rom zu überwinden. Rom: das Bild der Diesseitigkeit, dies Objektive, diese schwellende Fülle physischer Beschaffenheiten. Der heidnischen Katholizität dieser Stadt gab es eine entkörperte Frömmigkeit entgegenzusetzen; der Objektivität jener schön geformten Steine ungefähr eine gewichtlose Subjektivität der Anschauung; dem überströmend Geselligen eine Einsamkeit; der Konventionalität eine ganz persönliche Revolte; der körperlichen Ausladung den Gedanken an psychische Konstruktionen von einer schon unwirklichen Verflüchtigung; dem ungeheuren Theater des Schaubaren aber den Geist der absoluten Musik. In der Entwicklung des Nachdenklichen regte sich mächtig — so mächtig wohl zum erstenmal — das deutsche Erbe. Es konnte, weil das Beste am deutschen Geist doch die Musik ist, nur das musikalische

Erbe sein. Der Ordnung klassischer Aspekte erwiderte der Sinn für die Fuge, den Erinnerungen an die Kirchen des Barock die Lust an der Oper — alsbald bereit, sich auch in farbigen Versuchen niederzuschlagen.

So kam das Jahr 1903, das vierundzwanzigste Lebensjahr, der sengende Wunsch, ein erstes, gültiges Werk auf den Tisch zu legen. Es glückte eine Radierung: die Jungfrau im Baum. Das Blatt bekundete geschultes Können, sensibles Wissen um Knochengerüst und Muskulatur, Sinn für kompositorische Ausbeutung der Gegenstände und der Fläche, Empfindlichkeit für den Reiz des graphischen Mittels. Es offenbarte Phantasie — eine Phantasie zum Verzweifelten hin, zum blutigen Hohn, zur schmerzhaften Travestie, zum Grausamen, ja Bösen. Phantasie der erwürgten Idealität: einer Idealität, die nicht mehr zum Zug gekommen ist, weil Rom schon alles genommen und gegeben hat — der also Kunst nur noch Pavillon Malepartus sein kann. Diese Jurgfrau, Sabotage ihrer selbst, war Zeichen einer Kunst, die es nur mit den gestürzten Engeln hielt. Das war, was dem späten Jahrhundert zu bleiben schien. Der Ausweg hatte mit Redon begonnen, der Poe liebte, den Baudelaire verehrte. Der Ausweg war zu Ensor weitergegangen. Bei Kubin fand er einstweilen eine Mündung; wohl auch bei Heine und — führt der Name nicht zu tief an der Skala herab — bei Pascin; vielleicht auch bei Großmann. Fremd diesen allen, von ihnen nicht gekannt, sie nicht kennend ätzte in der Abseitigkeit Klee seine ersten merkwürdigen Blätter: die Jungfrau im Baum, den Komiker, die Begegnung zweier Männer, 1905 den Mann mit dem Flügel. Das Ressentiment des Rops wurde dem langsam zu sich hindurchgreifenden Künstler



Knabe im Pelz

geläufig. Klinger und Welti wirkten nach: bewirkten Oppositionelles, Verworrenheit, Monomanie, eine bittere Emphase für das Abstruse, für eine erdachte Welt des Entsetzens, auch des Burlesken, deren luciferisches Gesicht das nur wenigen Erbosten, Ernüchterten bekannte Wesen des Daseins bedeutete. Allerhand Lesen tat das übrige. Dem planvoll Vereinsamten fielen wieder des Aristophanes Komödien in die Hände; theoretische Schriften Hebbels; aus Revolte und Selbstgefälligkeit gemischt Bücher des Multatuli wie der Havelaer; Strindbergs elf Einakter; Gogols tote Seelen; der Harold des Byron; Grillparzers Tagebücher, liebenswürdig, aber durch die Treue der Selbstbeobachtung immerhin einschneidend. Bildnerische Bereicherungen ergab im Herbst des Jahres 1904 eine neue Ausreise nach München. Nun aus sich selbst schon auf einen bildnerischen Begriff gestellt ward Klee mit der Zeichnung Beardsleys, mit dem Werk des Blake bekannt. Der erste mochte bestechen, verführen, solange er vorhielt. Die Seite der dekorativen Empfindsamkeit fand Nahrung. Der zweite traf tief. Ihm folgte, was noch fehlen konnte: Goya mit den Greueln des Kriegs. Daß ein Münchner Variété chinesische Gaukler hinzufügte, war Stil des Schicksals. Namen neuer Radierungen sagen das Wesen aus: Weib und Tier; der neue Perseus; der Monarchist. Der Monarchist? Der Satire auf den sozusagen menschlichen Status war der Radierer fähig. Das Politische und Soziale als besondre Welt oder als Grundlage des Ganzen war und blieb ihm fremd, ja entgegengesetzt. Allenfalls ging ein problematischer Weg zum Sozialismus durch den Gedanken Wildes. Dem Kollektiven stand im übrigen bewußt das Per-

sönliche gegenüber; ja das Persönliche in der Bereitschaft zu jeder Ausschweifung des Subjektiven; das Persönliche als ein verzweifelt und darum auch hochmütig Einzigartiges. Aller Maßstab begann erst jenseits des Gemeinsamen. Die Welt: entweder war sie schön wie Italien — dann war sie erschöpft und reizte den Nachgeborenen zur Fronde; oder sie war häßlich wie das Gesicht der Zeitgenossen — dann gab sie kein Metrum. Weil aber das Leben offenbar doch nur im Gegenwärtigen leben konnte, blieb einzig die Aktualität — schlüssig als Aktualität aus der Opposition gegen das Sentimentale der Historiker wie gegen die Gewöhnlichkeit der wilhelminischen Epoche.

Das Positive fehlte indes auch diesem Zustand nicht. Zunächst: die Eingängerei der Satire war etwas Positives. Dazu kamen positive Aktualitäten von der stärksten Unmittelbarkeit. In München dirigierte Mottl Opern und Konzerte. Der Eindruck prägte sich bis ins Mark. Tage wurden auf dem Gipfel des Stockhorns hingebracht. Dies bedeutete nicht eine Vedute. Es bedeutete einen Begriff von der Schöpfung. Der Maler sah von dort die Welt vor, während und nach der Schöpfung. Wie die Musik ihm aber die Nerven mit runder Bewegung erfüllte, mit Rotation, die endlich weder oben noch unten begreift, so warf der Maler auf dem hohen Berg sich mit dem Gipfel herum — um die Achse der Unendlichkeit, nach unten. So wie im See ein Gipfel mit dem Haupt nach unten gespiegelt wird, sah nun der Maler die Welt auch aus den Höhen der Tiefe; Inwendiges, Geheimnis, Gedanken und Empfindungen der Erde.

Fuhr er nach Genf, so ward das Nachweh — Schwindel von dem ungeheuren Karussell der Berge — wieder beruhigt.

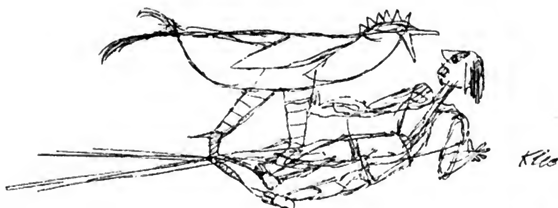
An den Wänden einer Ausstellung hingen köstliche Corots, und sie begeisterten. So wäre dies alte Europa doch noch frisch genug, Natur zu sehn und ihren Mythus zu glauben? Bäume und Wässer zu malen, sie mit Dryaden und Najaden zu bevölkern — trotz aller Vergriffenheit der Mythologie? Kam es nur auf die Unbefangenheit des Standpunkts an? Des Standpunkts — oder des Naturells? der Rasse? So war es noch irgendwo möglich, mit Anstand und Fülle modern zu sein, ohne von der Bahn der Alten zu weichen? Ach — es war wohl notwendig, im Angesicht der Natur zu zeichnen und zu malen. Es blieb wohl gut und recht, daß es geschehen war, von Zeit zu Zeit auch immer wieder geschah, wenn auch Ausschließlichkeit auf dieser Bahn — da man nun einmal der war, der man war — nicht möglich schien. Aber wie verlockte die Vorstellung, das, was man war, mußte, vielleicht konnte oder können würde, so oder ähnlich zu tun, wie Corot das Seine getan hatte: diese Süßigkeit der Atmosphären zu vermögen, diese Innigkeit des Glaubens an Nymphen, diese mit Holdseligkeiten morgendlicher Natur schwangeren Goldnebel, diese Abendröten über den entzückten Waldrändern, hinter denen doch, trotz allem, die Ewigkeit des Geheimnisses erst anfing. Der Maler Klee wußte nicht, daß ihm beschieden war, eines Tages von dieser Sehnsucht etwas zu erfüllen. Heute liegt ein Werk auf dem Flügel und den Tischen. Es kommt ein Freund oder Fremder; er blättert; er weiß sich nicht zu helfen; er findet das Stichwort nicht, das ihm einen unerhörten, dennoch vertrauten Zustand faßlich mache. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Fremde, wäre er ein Franzose, nach einer Weile des Blätterns ein Aquarell ergriffe, eins der süßen,

bezaubernden, heiteren, in die ein Luftzug von einem Tempo di Menuetto des Mozart her, der Zephyr aus einem Pastorale des Haydn geweht hat — und daß er, der Franzose, der von der Form zur Form zu sehn weiß, in die Worte ausbräche: tiens, Corot.

Ein Weg schien vorgezeichnet: Frankreich, Paris.



Freundinnen



1913 Der gefährliche Vogel

8

IM schönen Juni 1905 unternahm der Berner Maler-radierer, der noch nicht wußte, wie es um ihn stand, die erste Reise nach Paris.

Abenteuerlich fielen die Visionen durcheinander: die Hallen bei Nacht, ein Ball, eine Ausstellung von Bildern und Radierungen Whistlers — deren elegante Leichtigkeit dem dunkelblütigen Abkömmling zuwider war —, das Bois, Gemaltes von Manet und Monet, das unmittelbar wieder in die Wirklichkeit der Seine überging, das Werk Rodins, Meudon, Saint-Cloud, das ewige und bis zum Sensationellen gegenwärtige Dixhuithième der Boulevards, Fragonard, die Kleinbürger, die Fleischer, Bäcker, Epiciers, die Früchte und Gemüse von Paris und im Louvre die Identität ihres Daseins mit der Schönheit Chardins, der das Wunder vermocht hat, das Frische zur Patina zu machen; die äußeren Boulevards, die mittelalterliche Modernität der Fortifikationen und die Amphibiologie ihrer Gäste, der Tartuffe in der Comédie-Française; Lautrec, seine Zeichnung und dergestalt geoffenbart das bestrickende Inferno seiner

Gegenstände; Leonardo als Absolutes; Rembrandts unerhörte Präsenz; wie eine nahe Boa gefährlich die umstrickenden Schlingungen des Tintoretto; und über allen, Krone, Unantastbarkeit der höchsten Klassik, zweimal von angespannten Ohren bestaunt, Glucks Armida.

Zwischen den Kulissen dieses Daseins, hinter denen immer wieder ein noch schöneres Theater begann, wurden dem Maler berufliche Einsichten geläufig. Im Angesicht der Mona Lisa stieg ihm zum erstenmal die volle Realisation des Begriffs der tonigen Malerei auf; zum erstenmal im Louvre der Sinn jener Kunstsprache der Maler, die von Kalt, Warm, von Kühl, Lau und dergleichen sprechen. Dinge, die ihm zeitiger vertraut sein konnten. Daß sie so spät in seinem Bewußtsein lebendig wurden, ist interessant: dies bezeugt eine Anarchie in der Geschichte seiner Bildung und eine Naivität seiner künstlerischen Ambition, die beide für die kindhafte Einstellung eines der raffiniertesten unter den zeitgenössischen Künstlern — des raffiniertesten vielleicht — wesentliche Kennzeichen sind.

Sein Dasein dort hing in drei Angeln. Armida war über aller Pariser Musik. Lautrec war über aller Pariser Malerei und Zeichnung. Der lasterhafte und rührende Frühling der Fortifikationen, Herbergsgarten, der blutige Apachen ausruht, verwüsteten Huren Sonne, Asyl und Chance gibt, Schwindsüchtigen ein Sanatorium, Frauen der Douaniers eine Schwatzstätte, Studenten, Commis, Malern und Mädchen eine billige Promenade leiht, Kindern einen an Perspektiven reichen Spielplatz, Fremden aber eine Sehenswürdigkeit und aller Verschobenheit ihre Landschaft, ihre Tropen bietet — dieser Frühling aus Greuel und Un-

schuld war die schönste Region der Stadt; far niente, Unterwelt, Paradies, Pariser Orient.

Mit allem war indes der Maler als Maler, der Zeichner als Zeichner nicht vom Fleck gekommen. Es handelte sich schließlich, nahm man die Situation nun doch einmal, da hier Europa war, vom Standpunkt der Notwendigkeit einer Leistung, nicht nur vom Standpunkt vegetabilischen Seins, um eine entscheidende Förderung der Arbeit. Was tun? So wie Whistler es tat, unverbindlich, mit dem Bonmot war nichts auszurichten. Lautrec war da: vollendet, unnachahmlich. War nicht aus der eignen Person heraus etwas zu sagen, so schien es besser, still zu sein. Allein man mußte leben — weil man lebte und schließlich auch wartete, hoffte, der Zuversicht nicht ledig war. So wurden einstweilen die Radierungen zu Keller und Reiner nach Berlin geschickt. Vergeblich. Der Kunstsalon lehnte ab, dergleichen Dinge auszustellen — die wohl interessant waren, aber schließlich niemand überwältigen mußten. Gut war in jedem Fall, zu wissen, daß die Vertretung des Publikums kühl blieb. Die Erkenntnis gab Spannung — Spannung nach der persönlichen Seite. Daß dennoch einmal ein Käufer kam, der die Angelegenheit von der Seite des Humors nahm, war andrerseits keine Bestätigung. Was tun? Und wieder: was tun? Nebenan stürzten Götzenbilder zusammen. Meier-Graefe zertrümmerte Böcklin. Die großen Impressionisten? Wohl—diese Welt war authentisch. Aber auch sie war fertig, abgeschlossen, gab keinen Schlüssel für die Nachgeborenen. Soviel wurde klar: mit irgendwelchem Klassizismus, mit irgendeiner Art der Altmeisterlichkeit war dem gegenwärtigen Augenblick, für den der

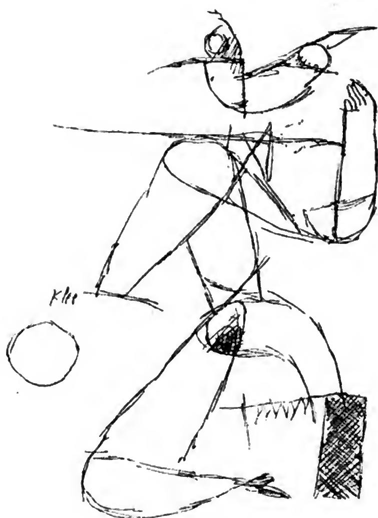
Lebende sich um seiner selbst willen verantwortlich fühlte, gar nicht zu helfen; aber denkbar, daß das Nächste, das Eigne, das zu tun blieb, in der Nähe des Impressionismus aufbrechen mußte — wie auch geschehen ist. Das Ergebnis von Paris war nicht buchmäßig; es bedeutete nicht einen Koffer mit Blättern und Bildern. Aber es war so positiv, als es nur sein konnte — positiver noch als das Ergebnis von Italien, weil Paris die kritische Einsicht stärker spannt. Das Resultat besagte, daß der Vorrat geschaffener Kunst ungeheuer und wunderbar, daß aber dieser Augenblick, dieser Sommer 1905 dieser Augenblick sei und daß man wissen müsse, was aus dieser Tatsache folge. Welche Meisterschaft in Paris auch immer erlebt wurde, aller Gewinn mündete nach der nämlichen Seite. Waren Anregungen aus Goya speziell, so blieb das Allgemeinere an ihm doch wichtiger: überall, bei Goya, bei Velasquez imponierte das Phänomen einer gespannten Gegenwärtigkeit; einer zur Überlegenheit über das Geschichtliche gelangten Präsenz des Selbstbewußtseins. Hier lag das wahre Erbe: hier, im Prompten.

Vielleicht hätte in Paris auch erkannt werden können, in Paris, nur in Paris, daß der Gedanke der Entwicklung, die Vorstellung von der Notwendigkeit des Anderswerdens ein Aberglaube sei. Denn dies ist dem äußersten Westen mit dem chinesischen Osten gemein, daß dem Dasein und der Kunst eine über Jahrhunderte ausgebreitete Identität zu eigen ist. Zwischen Renoir und Watteau, Corot und Claude Lorrain, Lautrec und Fouquet besteht eine verschwiegene Vereinbarung über den Grund des Stils. Seltsam: der Afrikaner, vielleicht auch Asiat im Malerzeichner



Die Knospe

Klee hätte dieser inneren Verbundenheit des Französischen aufgeschlossen, hätte berufen sein können, sie zuhause, in Bern oder München, zu einem Triumph zu führen, dem ein Wert des Vorbilds, der Erziehung eingeboren gewesen wäre. Nichts von dem geschah. Gärung trieb weiter, der Explosion entgegen. Nichts war im Spiel als der Drang eines Nachgeborenen, zu sich und seinem Augenblick durchzubrechen. War diese Notwendigkeit kein deutsches Geschick? Aus Frankreich nahm er dennoch gereizten Instinkt für Anmut auch in der Revolte, für die primäre Irrationalität des Formalen, das da schön ist, für den Tiefsinn des bloßen Bilds — ja des scheinbar Nichtigen.



9

DAS Schwere, aber auch Wichtige, Notwendige war: einen Zustand, der die köstliche Bürde vollkommener Überlieferungen abwehrte und vergeblich trachtete, der Erbschaft ein aus der Tatsächlichkeit des Gegenwärtigen erbeutetes Eigentum gegenüberzustellen — diesen Zustand also aus dem Pessimistischen ins Optimistische zu überführen. Satire, Opposition überhaupt war schließlich kein positiver Anbau. Es kam darauf an, aus der Travestie ins Mirakel zu kommen. Paris hatte das Beispiel gegeben. Aber Beispiel war immer nur Beispiel. Das Eigne war zu geben, nicht die

Nachfolge. Notwendig war, sich aufs Blut zu besinnen, den Puls des eingeborenen Geistes zu behorchen. Da war: Abglanz und Schattenbild geduldiger, ja monotoner Kunstspiele des Morgenlands; Übergang dieser Reflexe in westöstliche Komplikationen des Europäers, auch in die metaphysische Gedanklichkeit des transalpinen Menschen, dem die Unbefangenheit der Sinne durch das Übermaß ausschweifender Begriffe vergeudet wird; Musik; auch protestantische Scholastik thüringischer Vorfahren — Hang zu Theorie und Abstraktion, der wieder in die weltweise Arabeske des Südens und Ostens zurücklief, Ende in Anfang, Anfang in Ende verschlingend; Abendland und Tropen, Hitze und Kühle, Indolenz und eindringende Zähigkeit von täglichem Gleichmaß. Dies waren die Voraussetzungen. Ihrer bewußt nahm der Malerradierer entschlossenen Abstand von der ersten Etappe, die er zählte: von der Satire der Radierungen. Mit ihnen mühte er sich, unbefangen auf Erwerb bedacht, wohl um das Interesse der Kunsthändler und des Publikums. Emil Heilbut wurde aufmerksam. Ein Resultat blieb aus. Im Jahre 1906 nahm die Münchner Sezession zehn Radierungen zur Ausstellung an. Inzwischen fühlte der langsam zu deutlicherer Ahnung seiner Notwendigkeiten Vorgetriebene sich neuen Aufgaben und Lösungen näher. Er versuchte sich, ohne Kenntnis der Bildchen bayrischer Bauern, mit Malen hinter Glas. Die Satire begann ins Votivbild überzuschlagen. Erste Schritte aus dem Pessimistischen ins Optimistische. Auch die Natur half weiter. Allein nicht ihre unmittelbare Sichtbarkeit, sondern das Pandämonion der die Natur bevölkernden Geister, das Kristallinische ihrer Inwendigkeit. Allmählich erwachte der Be-

griff von einer Disziplin, die wohl im Angesicht der Natur, doch abstrahierend gestalte: kleine Bilder, Miniaturen nach Größe und Gesinnung, die in Farbe, Form und Wesen nur den Logos der Erscheinung wahrhaben wollen; Buchseiten von der zum reinen Sinn gesteigerten Sachlichkeit eines Gartenbildchens mit Gießkannen, das noch der vollendete Künstler mit Vorliebe bewahrt; asiatische Dinge, Fragmente aus Persien, durch die Liebenswürdigkeit eines Geschmacks von der Weise altfranzösischer Illuministen ins Europäische herübergezogen und endlich über das Impressionistische hin dem persönlichsten Antrieb des neuen Künstlers zugeführt. Das Pessimistische verzog sich ins Sachliche, Heitere und Anmutige. Der Augenblick war bedeutsam. Graphik von Rops, in dieser Situation nachdrücklicher studiert, interessierte noch, ward aber schon als etwas Historisches empfunden. In der Tat war sie schon Anachronismus. Geschriebenes förderte mehr: Hoffmann, der Romantiker, Rabelais, am allermeisten der Candide des Voltaire. Da fand der Bildner im rechten Augenblick das rechte Buch. So war das Elend mit heiteren Augen zu betrachten; so der Pessimismus mit dem Optimismus bis zur weisen Ausgeglichenheit eines schon erhabenen Equivoque zu balancieren; so war das weinende Auge vom Strahl des transzendenten Lächelns göttlich beschienen. Das Buch verfolgte den Leser; es ging mit ihm durch die Jahre; er konnte sich mit diesem Buch nur dadurch abfinden, daß er unternahm, es zu illustrieren. Zwischen Ursache und Wirkung lag bei diesem Künstler freilich stets eine lange Frist der Inkubation; eine Frist, die zudem immer aufs Neue von verwirrenden Linien andren Wesens überschnitten wurde.

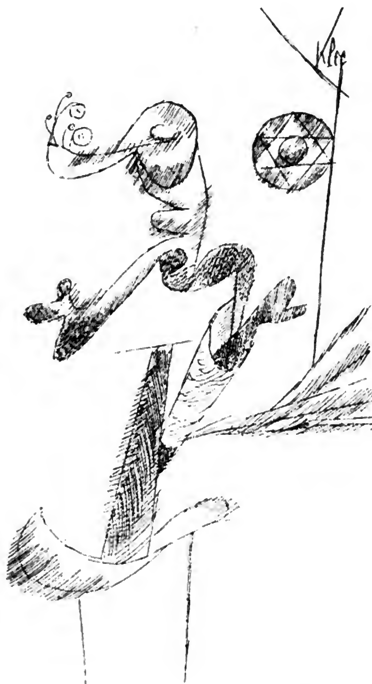


Spaziergang

Dies gehört über die Maßen zur Eigentümlichkeit der Person. Die Illustrationen zum Candide begannen um das dreißigste Lebensjahr. In ihnen wurden mancherlei Erfahrungen niedergeschrieben. Das Merkwürdigste an ihnen bereitete sich schon seit der ersten Lektüre vor, die im Jahre 1906 fast eine Epoche der Entwicklung ausmachte: die über das Westliche hinausgehende Heiterkeit der Persiflage; dies Europäische, das, mehr als geistreich, mehr als rationalistisch, schon der Philosophie Asiens ähnlich wird; dies Verlachen des Gegenständlichen bis zur Grenze des Nihilismus; der belebende Witz in der ironischen Aufhebung aller Tatsächlichkeiten; die Elektrizität im Bestreiten aller Historie und in der Vernichtung ihrer Gültigkeit durch das Absurde. Man konnte den Candide zu verschiedenen Zeiten verschieden illustrieren. Daß der zuvorderst ausgesetzte Moment der Gegenwart ihn so illustrieren mußte — so an der Grenze zwischen Tatsache und Nichts, Erscheinung und Faxe, Sprengstoff und Humor, Anarchismus und Scherzo — ist sicher. Tundertentronk: der Name konnte, anstatt im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts vom Weltweisen Voltaire, im Beginne des zwanzigsten vom Maler Klee erfunden sein.

Der Zustand, dessen Geschichte selbst an der äußersten Grenze des Darstellbaren liegt, wurde von Zeit zu Zeit der Sättigung durch glückliche und beglückende Vollkommenheiten teilhaftig. Das Jahr 1906 brachte eine Fahrt nach Basel: zu Konzerten des Joachimquartetts und zu Bildern des Renoir. Renoir: da war die Üppigkeit des lebenden Lebens in der Ewigkeit des Regenbogens angesiedelt. Reisen führten nach Berlin, nach Kassel, Frankfurt und Karlsruhe. In

Kassel war Rembrandt. Ja — so war das Werk eines Riesen, der alle Welt und alle Historie in den Bann seiner eigentümlichen Gegenwärtigkeit zieht. In Berlin bot die Centennale einen Überfluß bedeutender deutscher Malerei. Aber heftiger als Stunden bei Leibl, Trübner, Marées und anderen, die zu bewundern waren, riß eine Minute vor der Karlsruher Kreuzigung des Grünewald ins Gefühl. Hier war ein Spätgeborener, der Nachkomme eines Jahrtausends fortlaufender Geschichte, ein Problematischer; auch er vor die Aufgabe gestellt, aus seinem Blut, seinen Nerven, seinem Gemüt in einem chiliastischen Augenblick noch einmal darzustellen, was da war. In allen Fibern erschüttert, dem Nein schon so nahe wie noch dem Ja, preßte dieser Bewohner der Grenze zwischen zwei Weltzeitaltern alle Kräfte zusammen, um noch einmal den Umriß einer Tatsache, einer uralten, schier schon verjährten, festzusetzen und diesen Umriß mit den Substanzen der Wirklichkeit auszufüllen. Solche Gewalt war nur möglich, wo etwas zum erstenmal oder zum letztenmal geschah. Doch wir — waren wir, wenn wir gewiß schon nicht die Ersten waren, nicht einmal die Letzten, daß wir so gar nicht mehr vermochten, in der Wahrnehmung schaubarer Tatsachen orthodox oder rebellisch — und gar auf allen Wegen radikal zu sein? Oder waren wir, wenn nicht Letzte, etwas wie Erste?



1915 Einsame Pflanze

10

DER Weg des Malers Klee bis zu einem Status quo, der die Höhe seiner Jahre bezeichnet, geht zu Ende. Er umfaßt die Zeit zwischen 1906 und dem Krieg: die Jahre zwischen der Vermählung – die ganz gewiß Vermählung mit einer

Musikerin sein mußte, mit einer überzeugten Begleiterin der Geige am Klavier – und dem Lustrum der großen Katastrophe; die Jahre zugleich zwischen der endgültigen Übersiedlung nach München und dem empörenden Verhängnis militärischen Dienstes.

Der Zustand hatte zunächst noch unausgesprochene Augenblicke, auch Monate – vielleicht auch Jahre. Es wurde eine Zeichnung und eine malerische Graphik betrieben, die zwischen dem (wenn man will:) doch heimlich Akademischen satirischer und phantastischer Radierungen und dem Einfluß des Impressionismus stand; einem Einfluß, der in der Tat viel stärker war, als der Betrachter vor dem Werk Klees gemeinhin sich einzugestehn pflegt. Es wurden impressionistische Naturstudien gemalt und gezeichnet, deren objektiver Wert nicht hoch angeschlagen werden darf. Es kann gesagt werden: nur gut sei, daß diese Dinge nicht besser geraten sind. Wäre ihr Gewicht größer, so müßte vorausgesetzt werden, der Maler habe sich seiner selbst entäußert; denn so konstruiert, wie er ist, konnte er ein Impressionist von ausgeprägter Eigentümlichkeit niemals sein; Impressionismus war immer nur als Peripherie seines Wesens möglich – oder aber in einer Umsetzung auf die Räder seiner Mühlen und also mit einem das Wesen des Impressionismus verändernden Wandel des Stoffs.

Die zehn Radierungen wurden erfolglos in Frankfurt ausgestellt. Geschrei der Entrüstung des Bürgers hallte aus der Schweiz wider. Für das Publikum war der Malerradierer kompromittiert. Er war nichts. Daß er ein Damenbildnis im Auftrag malen durfte und dafür gar siebenhundertundfünfzig Franken bekam, war eine Capriole des Ge-



Der Balkon

schicks — und der Begabung. Die große Ausstellung französischer Impressionisten bei Heinemann (im Jahre 1907) trug mit Macht noch einmal die Anschauung der Generation Manets vor. Der Absinthtrinker machte einen überwältigenden Eindruck. Ähnliches zu vermögen, ähnlich Hintergründiges, auch ähnlich Legendäres, ähnlich Mythisches, ähnlich Schicksalhaftes, nach Gegenstand und Vortrag derart Unvermeidliches — doch alles mit den Mitteln eines eignen, neuen und persönlichen Ausdrucks: das wohl mußte gewollt werden.

Denkwürdiges Ereignis, daß im gleichen Jahre 1907 die verzweifelt suchende Künstlerschaft zu den eigentlichen Anfängen des Ausdrucks durchbrach, der seitdem die unverkennbare und viel verhöhnte Art des Namens Klee bezeichnete: einer Sprache der graphischen und malerischen Abstraktion. Die Stimmung, von der diese endlich werdende Entschließung des Naturells zu einer persönlichen Einseitigkeit umgeben wurde, war äußerst ungemütlich, ja schrecklich. Wo etwas von den neuen Versuchen an Orte der Vermittlung gelangte, folgte Ablehnung. Immerhin: Karl Scheffler fand — so notierte der Künstler — viel Talent und noch mehr Irrtümer. Die Münchner Frühjahrssezession von 1907 wies die Glasbilder mit kurzem Entschluß zurück. Der Simplizissimus fand die Arbeiten, die ihm angeboten wurden, unangepaßt. Der talentierte Sonderling müsse sich anpassen. Der talentierte Sonderling tat es nicht. An Stimmen und Exempeln der Ermunterung fehlte es nicht ganz. Welti bekräftigte den Bedrückten, gab vor allem den Radierungen Lob, die der Art des tüchtigen Schweizers erreichbar waren. Das Jahr 1907 brachte noch — erst das

Jahr 1907, denn so sehr ermangelte die Geschichte dieser Bildung des Systematischen — Kenntnis der Radierungen des Ensor, der Blätter des Daumier, der Graphik des Munch (gleichzeitig mit einer eindringlichen, zum Teil nach Jahren wiederholten Lektüre des Poe und Baudelaires, von dem man denken könnte, daß ihn die Blätter Klees intrigiert, vielleicht auch zu einem kalten und heißen Wort des Dichters erregt haben würden). Wichtig, bei diesem Künstler zu wissen, welche Bücher ihm die Logik des Zufalls, die allen merkwürdigen Menschen das notwendige Buch im geziemenden Moment zuspielt, in die fast hilflos geöffneten Hände warf. Die infernalische Komik der Contes drôlatiques, in denen der Geist des Westens, prassend, naturalwirtschaftlich, züchtigend, heiter und grausam, auf allen Wegen unbedenklich, wieder einmal den Erzählungen des Ostens ähnelt, konnte nicht fehlen. Der Witz, die Anzüglichkeit des Malerzeichners wurde heftig aufgeregt.

Der doppelte und dreifache Zustand entsprach seiner Komplexität. Unablässig im Haus betriebene, außerhalb des Hauses angehörte, stets in den Quellen gespürte und in den höchsten Strahlen bewunderte Musik; ein gescheites, über Inhalt und Form noch hinauslesendes Lesen (das immer wie die uralte, überlegene, verschwiegene, dennoch gläubige und jedem Korn der Erkenntnis dankbare Weisheit morgenländischer Magier war) — dies nach allen Seiten webende Tasten des Geistes verfeinerte wohl, straffte aber auch den bildnerischen Antrieb und lieh ihm die Unbegreiflichkeit, das Unendliche, die Kunst des Rebus.

Unmöglich, bei dieser Spannung der Kräfte mit der Regeldetri kurzhin zufrieden zu sein und den assekurierten

Bürgern noch einmal zu bestätigen, zweimal zwei mache vier. Oder wenn dies zu bestätigen war: unmöglich, zu verkennen, daß die Ordnung dieser Arithmetik die Schauer von Millionen Ungewißheiten umfasse. Ordnung wurde Algebra — arabisch nach Wort und Urbild; von Mysterien umwittert, Geheimwissenschaft über die Köpfe der profenen Menge hin, die ohne Ahnung ist; von Osten aus den Pythagoreern weitergegeben und dort aufs Neue eine mit Metaphysik aufgewogene Einfachheit diesseitiger Rechnung. Wir erst haben zur Banalität degradiert, was ehedem Inbrunst geheimer Wissenschaften war. Anders Klee. Bei ihm steht die 3 noch und wieder zwischen farbigen Abgründen, die Schwindel erregen. Was in ihr sich zusammenfaßt, ist die Allmöglichkeit des Kaleidoskops. In ihr gerinnt zu Ordnung und Bestimmtheit, zur Präzision der Ziffer, was sonst als hilflose Eventualität über die Welt gestreut ist. Es entstand, unfähig, sich am Überlieferten zu orientieren, im Tiefsten verloren und im Tiefsten gewiß, wieder eine Kunst von magischem Wesen. Rückkehr von der Naturwissenschaft und vom Naturbild zum Rätselspiel und wunderlichen Ernst; zum Abstrusen, das dem Bürger der Aufklärung als Mystifikation erscheint, dem Ahnungsvollen als Hilfsmittel auf dem Weg zum Hintergrund.

Im Weltjahr von tausendundeiner Nacht gab der Brachmane Padmanaba dem reizenden Schenkknaben Fikai den Schlüssel nicht anders.

Ist es möglich, rief der junge Fikai, daß diese schwarze Erde das Alles hervorgebracht hat? Zweifle keineswegs daran, antwortete der Brachmane. Und um es dir zu beweisen, so will ich dir zwei türkische Verse vorsagen, die

das ganze Geheimnis des Steins der Weisen in sich schließen: Wirgil Arus garby Schachsadey Chitaya Bir Tifl ola bunl ardan sulthan Chob ruyan. Das heißt buchstäblich: vermähle der Braut des Abendlandes den Sohn des Königs von Morgenland; ein Kind wird von ihnen geboren, das der Sultan der schönen Angesichter ist. Ich will dir den mystischen Sinn davon sagen: laß durch die Feuchtigkeit die trockene adamische Erde, die aus dem Morgenlande kommt, auflösen; aus dieser Durchdringung erzeugt sich der philosophische Merkurius, der allmächtig ist in der Natur und die Sonne und den Mond erzeugt; und wenn er den Thron besteigt, so verwandelt er Kiesel in Diamanten und andere Edelsteine.

So steht es in den Büchern von tausendundeiner Nacht; in der Geschichte von dem allwissenden Magier und Brachmanen Padmanaba und dem jungen Fikai, der endlich der Mitteilungen seines brachmanischen Meisters unwürdig ward und mit Vater und Mutter von drei Ungeheuern zerrissen wurde.



Kapelle und Pavillon



1919 Das Auge des Eros

II

Aber nicht, daß mit der Erkenntnis nun der Weg für eine gleichmäßige Arbeit frei gewesen wäre. Das Arbeiten dieses Künstlers — beinahe von Wesen experimentierend — ist von Rückschlägen voll gewesen. Schien Erkenntnis des Notwendigen noch so sehr nach der Seite der baren Imagination, ja des metaphysischen Rätsels zu weisen: eines Tages kam der reißende Zweifel und die Entschließung zur Natur. Die Lösung des Konflikts ward alsbald wunderbar vorgebildet: durch die Malerei van Goghs, die in historischen Ausstellungen bei Brakl und bei Zimmermann in München gegenwärtig und durch eine bohrende Lektüre der Briefe des Tollen kommentiert wurde.

Das Spekulative der Arbeiten von 1907 trat in das Licht eines Brandes. Mit aller Ausschließlichkeit des fanatisierten Augenblicks wurde der Entschluß gefaßt: ganz und gar vor die Natur zurückzukehren. Hervorarbeiten der Persönlichkeit, das ins Krampfhafte geschwollen war, wurde als Manie erkannt und, fast mit dem Richtigen daran, verworfen. Lektüre der Bücher Meier-Graefes stellte den Modernen vor eine moderne Welt, deren Vollendung von Delacroix, Courbet und Corot über Manet zu van Gogh und Cézanne den Modernen schier nichts mehr hoffen ließ. So vollkommen und endgültig schien gerade die Modernität dieser Welt. Was sollte jenseits noch werden — jenseits, bei nachgeborener Gegenwart?

Dennoch zeigte sich bald, daß die Situation selbst schon weiter gediehen war als bis zu der Möglichkeit solchen Fragens, solcher Entschließungen hin und her, solcher Problematik. Die Illustration ließ sich allenfalls bis zu Doré und Slevogt zurücktreiben und wurde beiden in Phantasie und Mittel Dank schuldig. Allein das Schicksal des im Bewußtsein noch schwankenden Künstlers lag schon vollendet auf den Knien der Götter: Moira — so werde er sein, nicht anders, trotz Impressionismus und trotz van Gogh und zugleich dank beiden.

Dies war um 1908. Damals wurde ein Gleichgewicht zwischen dem Spekulativen und dem einfach Natürlichen gefunden. Die Barometerkurve des Werks bezeichnete den Augenblick auf einem Blatt. Dies Blatt war „Blick von einem Küchenbalkon in die Hohenzollernstraße" (im Opus bald als Nummer 56 gültig gezählt).

Die offizielle Welt fing an, sich gegen den Namen Klee

weniger unbedingt abzuschließen. Die Münchner Sezession begann zum mindesten, etwas näher zu überlegen, und behielt 1908 etwas zurück. Wäre nicht das Votum des Professors Ernst Liebermann gewesen, der etwa auf diese Art historisch werden sollte, so hätten Welti und Kreidolf 1908 gar die Aufnahme des verrufenen und belächelten Eingängers in den Bund zeichnender Künstler durchgesetzt. Die von Debschitz geleitete Schule überließ ihm auf eine kurze Frist die Aktkorrektur. Welti und Thomann erreichten für ihn die Mitgliedschaft bei einer schweizerischen Vereinigung von Graphikern: der Walze. Franz Blei interessierte sich als Mitleiter des Hyperion für den Helden mit dem Flügel: moralischer Erfolg, mochte ein Ergebnis schließlich auch versäumt bleiben. Die Berliner Sezession nahm für eine graphische Ausstellung des Jahres 1908 alle sechs Arbeiten an, die eingesandt waren. Eine Berliner Zeitung sah die Arbeiten im Gefolge Munchs, tat ihrer in diesem Sinne Erwähnung.

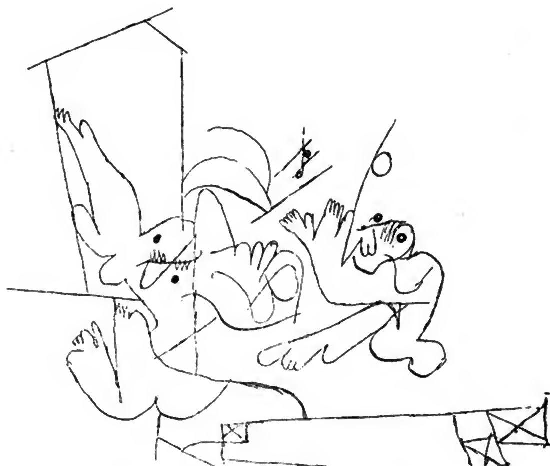
1909 wurde für München und Klee das Jahr einer zwiefachen Bewegung. Meier-Graefe brachte im Säulenhause Zieblands am Königsplatz, das sonst den wenigen Ausnahmen und vielen Mittelmäßigkeiten einer schon über die Zeit ihrer historischen Wesentlichkeit hinübergedrehten Sezession Gastfreundschaft gab, die große Ausstellung von Werken des Hans von Marées zusammen, die im Gedächtnis ihrer Zeitgenossen eingewurzelt blieb. Das Verhältnis Klees zu dieser Erscheinung: ein ungeheurer Respekt — und eine grundlegende Skepsis, die nicht begreift, daß eine schier über alle Begriffe der Zeit bedeutende und angestrengte Künstlerschaft die Ehrfurcht oder den Trotz be-

saß, eine so gewaltige Beharrung in die Kunst zu tragen. Beharrung: das Wort gewiß in einer sehr relativen Bedeutung, die sich an der bis ins Außereuropäische und Nihilistische getriebenen Weise des Späteren mißt. Noch heute, und heute mehr als je, wäre die Unternehmung dankbar und sinnvoll, am Werk des Marées den Anteil nachzuweisen, der Neuerung ist, die Tradition übersteigt und sich an Überliefertes nur äußerst persönlich anknüpft. Dieser Standpunkt wäre vermutlich richtiger als jeder andre. Daß Blut, Voraussetzungen der Bildung, jeglicher Vorbegriff des Späteren, noch viel Problematischeren — gleichgültig wie sonst immer das Verhältnis der Bedeutungen bleibe — diesen Standpunkt, der gegenüber Marées klassisch wäre, nicht annehmen konnten, ist leicht einzusehn. Es handelt sich um eine andre Seite des Planeten, fast um den Bewohner eines andren Sterns. War die Art der Betrachtung auch relativ und konventionell: sie sah nun einmal die Physiognomie eines erlauchten Konservatismus; es schien ein Drüberhinaus zu fehlen — von Marées selbst gewollt, aber immer wieder durch den Geist der Tradition gebunden. War dieser Maler auch göttlichen Geblüts wie je die Alten: ihm schien die Intransigenz des gegenwärtigen Augenblicks fremd geblieben, wenn sie von ihm nicht gar verschmäht oder verachtet war. Die Frage, ob Marées nicht tiefer Recht gehabt habe, ist nur allzu möglich, und es wird notwendig sein, sie grundsätzlicher aufzunehmen. Einstweilen bleibt — im Zusammenhang der Geschichte des Malerzeichners Klee — nur festzustellen, wie er, biographisch genommen, die Situation besah. Daß die Kunst des Marées, schwer, durch sich selbst gezüchtigt, voll von europäischen Jahrhunderten,



Erkenntnis eines Knaben

Mündung der Zeiten, reich an Gefühl der Verantwortung für die Kontinuität des Abendländischen, überhaupt für Zusammenhänge, auf den Radikalismus des Nachgeborenen sänftigend wirkte, darf nicht vergessen sein; wenn auch die Problematik im Grunde nach einer ganz anderen Seite entschieden wurde. Das Klassische wurde dem Malerzeichner von 1909 in der Gestalt der Musik fast genugsam zugeführt. Vielleicht, daß er im Bildnerischen, dialektisch, der größten Polarität bedürftig, eben deshalb das andre Ende suchte. In diesen Augenblick immerhin verschobener Verfassung fiel die Ausstellung von Werken Cézannes in der Sezession. Hier nun sagte die Empfindung des Fragenden ohne die leisesten Bedenken Ja. Dies war der Lehrmeister. Auf ihn kam es an. Natur und Altmeisterschaft: hier waren sie auf unvergleichliche Art ins Moderne übergeführt. Seurat tat das übrige: er fügte das Element spezifisch zeitgenössischer Travestie als einen positiven Stil hinzu. Welch ein Glück!



1914 Bewegte Geister

12

DIE Jahre zwischen dem Ausgang des ersten Jahrzehnts und dem Beginn des Krieges wurden eine Zeit der Sicherung, Beruhigung und Verdichtung. Sie machten eine gute Epoche. Sie führte aus Cézanne und dem Genie der Provence über eine Welt westlicher und slawischer Verknüpfungen nach der Stätte des Ziels — in das arabische Afrika; und sie umfaßte die ersten sichtlichen Erfolge.

Cézanne: der Name wurde als der — im Grund genommen — erste und eigentliche Ausgangspunkt begriffen. Was sonst als Beitrag der Zeit und Vergangenheit vorgekommen war, traf nicht so sehr in die Breite als in die

Flanke, nicht so sehr in die Front der Mühen des Spätgeborenen wie in seine Drehungen und Wendungen: Munch, Ensor, Redon, selbst Bruegel und Hieronymus Bosch; auch der Impressionismus. Von diesen Elementen kam wohl der Überfluß der Anzüglichkeiten, Beklommenheiten, Satiren und Spezialitäten; aber die Malerei Cézannes half in die Weite der Dimensionen fundamentieren, half die Ausmaße der Fassade entfalten. Wohl: Klee wurde Klee; und gab es je einen neueren Künstler, der sich die Zeit nahm, allen seitwärtigen Lockungen zum Trotz, die das Leben bequem gemacht, aber nicht identifiziert haben würden, auf sich selbst zu kommen, so absurd das Ergebnis des Persönlichen auch anmuten konnte, dann hieß er Klee. Doch auch dies: hat seine Kunst einer anderen je mehr als den blutigen Stich eines Sporns verdankt, ward jemals sie in der ganzen Ausdehnung ihrer Breite und nach der Tiefe ihrer Lotung ergriffen, so ist es durch die Bilder und Aquarelle Cézannes geschehen. Wie Natur sich in farbigen Flächen spreizt; wie ihr buntes und toniges Bild wabenförmige Gesellschaft wird; wie sie, Aggregat von Zellen, labiles Gefäßsystem, schon aus der Oberfläche die Anatomie ihres Körpers offenbart; wie sie sich spannt, wie ihre Ränder zittern, wie der Bestand der Konstruktion an den gefährdeten Grenzen der Teile durch wunderbares Fluidum zusammengehalten wird; wie der Stoff des Gegenständlichen sich zum malerischen Schein verflüchtigt, wie aber dennoch gerade so das Wesen der Dinge seine reinste Substanz erhält, weil bloß das Phlegma des Gegenständlichen, doch nicht der Spiritus in nichts zerlöst wird: dies alles wies die Malerei Cézannes deutlicher als eine andre je es gewiesen hatte. In solcher

Gestalt schienen die alten Dinge ewig möglich: Mensch, Natur. An ihnen war das Beispiel einer organischen Modernität gegeben. Einer organischen: denn mit einer künstlichen, mit einer komplizierten, preziösen wäre an keinem Objekt etwas getan gewesen.

Dem Werk Cézannes dankte mehr als nur ein Antrieb Förderung. Der malerische Antrieb zuvörderst. Eine künstlerische Entwicklung, die in seltsamen Sprüngen, auch Anachronismen vor sich ging, weil die Systematik der zeitgenössischen Schulen ja selbst konkursartig diffus war und keine sichere Richtung der Bildung verbürgen konnte, lernte nun erst, Jahre nach den Stunden vor der Mona Lisa, den Fortgang der malerischen Begriffe. Jetzt wurde der Sinn des Tonalen erst vollends verstanden, jetzt das Wesen der Farbe. Die Fibel des Malens ward jetzt erst vollends aufgeschlagen. Mit gekniffenem Auge suchte der Maler nun den Ton vor der Natur. Mit aufgerissenem Auge starrte er in die Farbe — und selbst die Lupe wurde der Erbitterung des Ringens um die Erkenntnis der Farbe dienstbar gemacht. Aber aus der am meisten aufregenden Tradition Cézannes, aus seinem Verhältnis zur Plastizität, zur Schnittlinie der Flächen und zum Winkel, aus der Region seines Schaffens, die schwerste Probleme (und wahrhaftig ungelöste) hinterließ, gewann der Nachgeborene das Bewußtsein bestimmtester graphischer Verpflichtungen — oder Möglichkeiten. Wo bei Cézanne die gezahnten, gefransten Flächen der Farbe naiv raumbildend aneinanderstießen, wurde nun die Mathematik der Berührung untersucht. War es objektiv richtig oder verkehrt: der neue Maler fand, es sei unmöglich, ohne einen präzisierten Begriff der Grenze

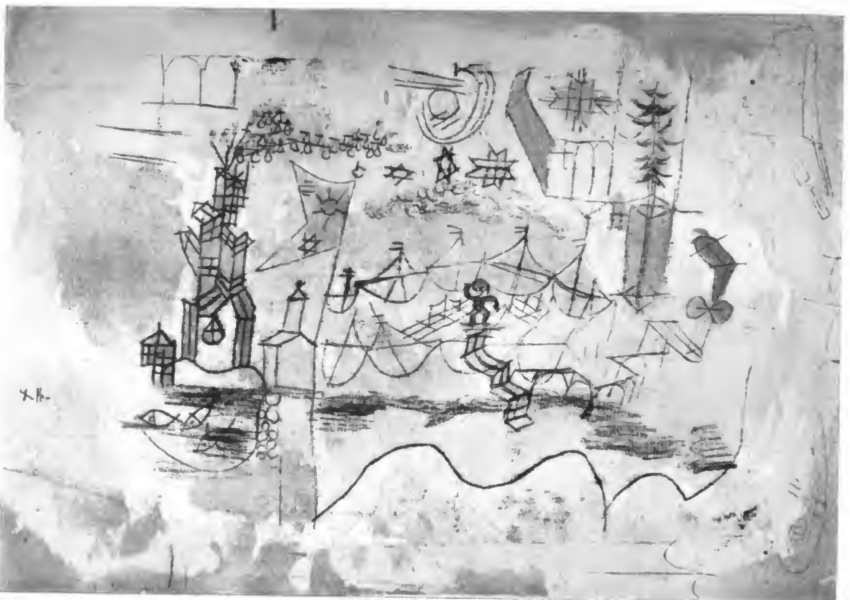


Bild mit dem Bootverleiher

auszukommen. Wie er auf der Geige die Saite, im Ohr den fadengleichen Ton der Saite hatte, wie er unter angeborenem Zwang der Vorstellung überall das intime Bild der Nerven sah und überdies zum Seismogramm der Handschrift neigte (— einer Handschrift, die der halb primitiven, halb verderbten Kanzlistik der Merowinger ähnlich wurde): so hielt er dafür, daß der Haarstrich als graphisches Urelement den darstellenden Künsten unerläßliches Hilfsmittel sei. Nicht so sehr das Komplizierte des Haarstrichs, sondern seine Eigenschaft des beinahe Nichtseienden, des eben zum Phänomen gewordenen Umrisses; seine Eigenschaft eines Minimums, das davor bewahrt, zuviel und also das Falsche zu tun.

So breitete der Malerzeichner seine Studien und Erkenntnisse aus. Er kam, vom Malerischen wie vom Graphischen, an Leibl. Er stellte der bei Cézanne begriffenen Ausschließlichkeit des Malerischen eines Tages die Ausschließlichkeit des Zeichnerischen gegenüber: Kubin, den Graphiker, der im Jahre 1910 den Sonderbaren mit dem im voraus vertrauenden Instinkt des Wahlverwandten aufsuchte. Die bis zur Klassizität, bis zu Ingres vorgewagte Deutlichkeit der Konturen Seurats und die gleichsam interne Graphik seines Pointillierens, das schließlich in der Tat eine Bindung des naiven malerischen Ausgreifens auf den graphischen Charakter des Punktes war, taten das übrige. Diese Versuche der Ausgleichung hinderten den Maler nicht, das Farbige und Tonale gleichzeitig zu pflegen. Er verbrachte den Sommer des Jahres 1910 nahe dem westlichen Bild des Neuenburger Sees und malte Aquarelle.

Die relative Ungewißheit der inneren Grenzen in der Ma-

lerei Cézannes — der Abgrenzungen von Fläche zu Fläche — ergibt den Charakter der Unwirklichkeit. Der Malerzeichner achtete auf diese Vibration der Schnittlinien. Da müßte — dies dachte er um so eher, je tiefer das graphische Wesen ihm eingeboren war — eine Art des Fixierens möglich sein. Innere Grenzen, einwärtige zu zeichnen, wurde von neuem seine begünstigte Leidenschaft. Sein gesamter Ausdruck ruhte mitunter auf solcher unablässigen Bezeichnung einwärtiger Grenzen durch die Feinheit des graphischen Strichs.

In diesen Augenblick fiel ein neues Erlebnis: die Kunst des Matisse. Das konstruktive Genie in der Malerei Cézannes war offenkundig genug. Aber dort, bei dem andern, Matisse, schien das Konstruktive ganz in die Willkür des schöpferischen Antriebs gegeben. Die Labilität, das nahezu Empfindsame der Malerei Cézannes schien vollends aufgehoben; jeder Rest einer Abhängigkeit von der Natur, ja selbst der sentimentalische Parallelismus zum Naturbild schien getilgt; alles lag nun im Bereich einer transzendentalen Darstellung. Im einzelnen bediente diese Kunst sich, anders als Cézanne, der den Umriß scheute, unbedenklich der Schärfe, ja der Grobheit des Konturs, und wo Cézanne die Farben in zartere Verhältnisse fesselte, schienen sie von Matisse zu jeder Kühnheit, zu jedem Absolutismus befreit, soweit die ewigen Gesetze der Gegenseitigkeit im Bilde — Proportionalität, Geschmack, Verstand — dies nur irgend erlaubten.

Nun war die Macht der schöpferischen Willkür begriffen. Die Klassik des Übergangs hieß Cézanne. Die Klassik des Radikalismus hieß Matisse. Schon jener hatte

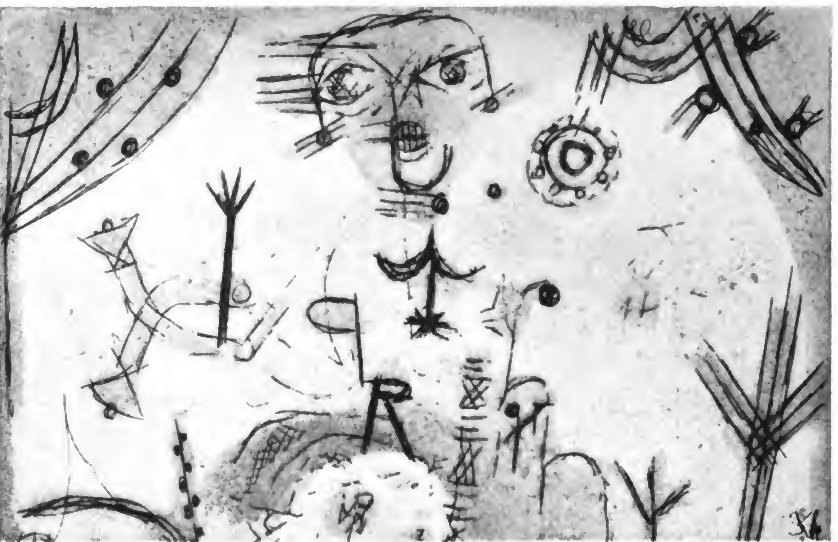
von Grundformen gesprochen, nach denen zu malen sei. Stereometrie und Planimetrie lagen als Erfordernisse bereit. Aber es zeigte sich, daß es dabei sein Bewenden wiederum nicht haben könne. Die Rationalität einer Gesetzmäßigkeit tat nicht genug. Auch bei Cézanne und bei Matisse ruhte das Geheimnis schließlich in einer verschwenderischen Liberalität des Genies — in einem Irrationalen. Die Mittel waren dem Enkel vieler Ahnen nun vollendet: das Farbige, das Tonale auch, die durchgezüchtete Schärfe des graphischen Strichs. Nun handelte es sich aber neuerdings um die Frage, in wessen Dienst die Mittel zu stellen seien. Die Antwort konnte etwa lauten: in den Dienst des Zufalls. Sie konnte lauten: in den Dienst des Irrationalen. Sie konnte auch lauten: in den Dienst des sogenannten Absurden.

In dieser Sekunde des Prozesses — denn es ging um Sekunden, vielleicht um wiederkehrende Sekunden, aber jedenfalls um Sekunden — traf der Malerzeichner mit der sinnreichsten Poesie zusammen, die zu Beginn des Jahrhunderts bei uns gedichtet wurde: mit der Poesie Morgensterns. Hier war eine außerordentliche Bestätigung. Auf eignen Wegen war hier ein andrer, ein Dichter und Nachdenker, an der Grenze angekommen, wo das Abstruse in das Metaphysische übergeht, das Metaphysische, um fühlbar zu sein, sich des Aberwitzigen bedienen muß. Das Irrationale war nicht genug. Es mußte das Antirationale sein, die Beleidigung des Rationalen, das Hexeneinmaleins; das Närrische und Kindische — von dem gerade die Spruchweisheit der Gescheitesten behauptet, es berge die Wahrheit. Rausch, ein Lallen in Sprachen wie an den biblischen

Pfingsten, als jeder, der Sprache des andern unkundig, dennoch die Sprache des andern redete, glossolatein, Verzweiflung, Hochgefühl und demütige Frömmigkeit, die sich an Worte und Bilder der Verwirrung um Hilfe wenden, um das Weltgeheimnis auszudrücken, Astrologie der Kunst, Nonsens der Zauberei, der letzte Wissenschaft bedeutet, und — ach! — erlösende Brüskierung der empirischen, exakten, mit aller Vernünftigkeit legitimierten Wissenschaftlichkeit des neunzehnten Jahrhunderts, dessen Werk Entgeisterung der Erde, Herbarium, Trocknung der Quellen war: so war die Sorge um die Welt nun bestellt. Mutabor: ein Wort; und keine Not, daß es verstanden werde, denn das Geheimnis liegt nicht in der Kenntnis der lateinischen Grammatik, sondern in der Wirkung der Einfalt — und siehe, schon geschehen die wunderbarsten Verwandlungen.

In dieser entscheidenden Phase begann der Malerzeichner, das Werk zu katalogisieren. Nun sah er durch sich wie durch Glas und wußte, was es sei und daß es etwas sei, vollends aber, daß es etwas sein werde. Die Katalogisierung fing im heißen Jahre 1911 an. Die Illustrationen zum Candide — jetzt hatten sie einen Boden; jetzt war es möglich, sie vollends, nach vielen Versuchen, zu wagen.

Wilhelm Michel versuchte ein Wort für den noch immer Verstoßenen; aber er fand bei einem Beschützer der schönen Künste in Darmstadt keine Neigung. Dafür strömten Freunde zu, Ähnlichgesinnte: Macke, Kandinsky, Marc, Jawlensky, die Werefkin. 1911 ward die Vereinigung Sema begründet: Sema — „das Zeichen", nicht die Zeichnung. Der Malerzeichner Klee war dabei. Im Frühling 1912 glückte ihm eine neue Fahrt nach Paris. Er fand sich mit



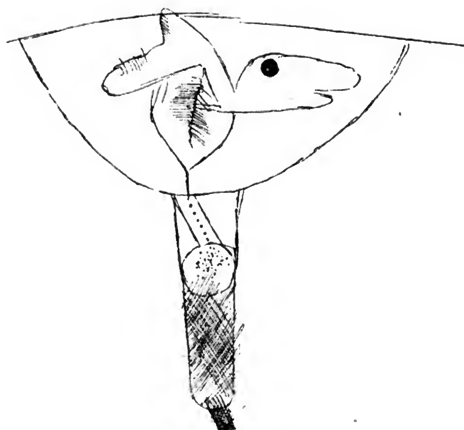
Gedenkblatt

Le Fauconnier und Delaunay, sah bei Wilhelm Uhde Bilder von Henri Rousseau und von Picasso. Mit einem Schlag erwies sich: das eigenste, privateste Suchen des sonderbaren Mannes bei der roten Kirche, die aus dem Venezianischen zu stammen schien, wohl auch noch weiterher, von der Grenze zwischen Campanile und Minaret, war mit der Breite eines Kollektivgedankens in die Zeit getreten. Begriffsjäger sprachen etwa von Kubismus. Betrieb Picasso ihn mit einer schier sportiven Manie, der gleichwohl die edle Tiefe nicht mangelte, in einem Atelier von Paris, so geschah das Gleiche nicht, aber das Ähnliche, Zeitgenössische, Wesengenössische in einer Münchner Malerstube, die nicht einmal ein Atelier, sondern das hofwärts gelegene Kabinett eines neuartigen peintre-graveur war. Es geschah mit mehr Umfang, denn es umschloß etwas von der in unsrem Zeitalter unaussprechlich köstlichen Kindlichkeit des malenden Zöllners an einem der Gittertore zwischen den Fortifikationen der Stadt Paris, der auch so gern mit der Geige und der Musik zu tun hatte. Der sehr spezifische Komplex von Malerei und quadrierender oder trigonometrischer Graphik, den man Kubismus nennt, ist für den Malerzeichner Klee nie genug gewesen. Ihm war das Märchen von der Welt und ihren Fischen, Vögeln, Menschenkreaturen unentbehrlich — ein Märchen zwischen den furchtbaren Legenden des Goya, die er erneuerte, und den offenbarenden Idyllen des Douaniers; dazu Ebenbild des übersichtigen Wahnwitzes und Humors bei dem Poeten Christian Morgenstern, der, ach, so sehr ein Stern von Osten war wie je ein Spruchdichter auf morgenländischen Diwanen.

Daß der Malerzeichner im Jahre 1910 zu Bern, Zürich, Winterthur und Basel eine Sammlung von fast fünf Dutzenden Blätter ausstellen konnte, war ein Beginn der Ahnung öffentlichen Unterbewußtseins, hier sei etwas; mochte der Bürger im Schweizer Stall auch gereizt grunzen. Der Anteil an der Münchner Ausstellung des blauen Reiters im Jahre 1912 intrigierte das öffentliche Auge schon stärker. Es folgten Ausstellungen im Cölner Gereonsklub und im Berliner Sturm. Thannhauser wagte binnen kurzer Zeit eine kleine (allerdings fast apokryphe) und eine größere Ausstellung.

Dies alles mochte aber zu bedeuten haben, was es wollte. Das Schwergewicht der persönlichen Bewegung nahm seine Gravitation dahin, wohin es mußte. Cézanne, also Aix — dies war schier Frankreich als Afrika; auf gallischem Boden Berührung des Lateinischen mit der Welt Hannibals und der Sarazenen. Dies war schon die Grenze zum Exotischen. Es war im Blut und Geist notwendig, die Grenze zu überschreiten. Der heiße Sommer 1910 trieb den Brand der Wüste bis an den Bielersee und Thunersee. Die Begierde nach Hitze, einmal so stark gereizt, blieb auf der Lauer. Durch alles schlug sie hindurch. Picasso, Rousseau und alles andre — dies war wohl gut. Mehr als auf alles kam es aber auf Afrika an. Der Sommer 1914 brachte die Gründung der neuen Münchner Sezession, für Klee die Mitgliedschaft des Gründungsmitglieds und die bis dahin legitimste Repräsentation beim Publikum. Aber dies blieb so gleichgültig im Verhältnis zu der Reise mit Moillet und mit Macke, dem bezaubernden Verwandler, der in farbigen Quadraten und Dreiecken wie in Schmetterlingsflügeln oder buntfärbigen Kristallen köstliche Welt einfing — der Reise nach Tunis.

Die Karawane der drei Maler kam bis Kairuan. Kairuan ist der Hauptort eines tunesischen Bezirks, zwischen Salzsümpfen, inmitten einer weiten Ebene. Kairuan ist von einer roten Ziegelmauer umgeben, die zehn Meter Höhe mißt, von fünf Toren durchbrochen ist und in Abständen runde Türme wie Kronen trägt. Kairuan hat eine Burg und fast an hundert Moscheen oder Klöster. Die Zierde der heiligen Gebäude ist die Okbamoschee. Sie wurde im Jahre 827 gebaut und ist mit vierhundertundzwanzig antiken Säulen geziert. Fünfundzwanzigtausend Einwohner der Stadt und ihrer Vorstädte wirken Teppiche, fertigen Lederwaren, zumal gelbe Pantoffeln, treiben kupferne Geräte und destillieren Rosenöl. Kairuan ist im Jahre 670 von Okba ibn Nafi gegründet worden. Kairuan gilt den Muselmännern als eine der vier Pforten zum Paradies. Europäern war es je und je verboten, die Stadt zu betreten: bis sie im Jahre 1881 von französischen Conquistadoren mit dem üblen Recht der Eroberung betreten wurde. Seitdem flattert über den Zinnen von Kairuan die immerhin rassigste der europäischen Fahnen: die Trikolore in Blau, Weiß und Rot. Der Maler Klee hat sie gemalt, wie sie, zwischen Rostrot und falbem Sandgelb scharf leuchtend, in die Unendlichkeit des Morgenlandes schlägt.



1915 Blüte

13

JETZT war der Sinn dieses Lebens der Erfüllung nahegekommen. Die aus roten Ziegelsteinen gebaute Kirche der heiligen Ursula mit dem freistehenden Turm war Kompromiß: Kompromiß des Abendländischen mit dem Morgenländischen über das Venezianische, Adriatische, vielleicht auch Byzantinische mit Kleinasien, Palästina, mit dem nördlichen Afrika. Aus diesem Kompromiß des Westens mit dem Osten, des Christlichen mit dem Islam hatte die eine, wahrscheinlich wesentliche Linie sich nun losgelöst: der Zug nach Osten. Würde eines Tages wider die Wahrscheinlichkeit erwiesen, er sei nicht im Blut, so müßte er erfunden

werden. So wie Barrès den Kreter Theotokopulos, den man den Greco genannt hat, für alle Zeit mit dem Morgenland verbunden hat, ohne daß er einen andren Beweis vorbringen konnte als den des Dichters oder — was ungefähr dasselbe ist — einer geistigen Diagnostik.

In Kairuan wurde der Malerzeichner Paul Klee vollends er selbst. Was an den Illustrationen zum Candide noch spitz gewesen war, wich von ihm. Seine Kunst ging in die Breite des Malerischen. Seine Malerei ging in die Ruhe des Gegenständlichen ein — soweit die Welt der Dinge den Bewohnern des Ostens Wesen und Geltung hat. Denn nach der Art des Chinesen Tschuang-Tse glauben die Bewohner des Ostens vom wahren Geist: die Welt der Dinge könne ihm nichts anhaben; in einer Flut, die zum Himmel reiche, würde er nicht benetzt werden; in einem Strand, der die Metalle der Erde schmilzt und die Berge versengt, würde er nicht heiß werden; aus seinem Staub und Siebrest könne man zwei der berühmten Männer machen — ob es auch sinnlos oder weil es töricht sei, von ihm zu fordern, daß er sich mit den Dingen befasse.

Dem sonderbaren Europäer, der die hohe Mütze aus schwarzem Astrachan und den senfgelben Mantel durch den weißen Winter des Nordens und um die ziegelrote Kirche zu tragen pflegte, hatte Verhängnis nun die Brücke geschlagen, die er dreimal mit dem Zauber des Gedankens, der Musik und der magischen Zeichnung zu schlagen vergeblich versucht hatte. Dies war die Brücke von der Gegend des venezianischen Campanile, den nichts ahnend Mitteleuropäer als einen Zauberhort auf ihren trivialen Boden gesetzt hatten, über das Mittelmeer nach jenem Ufer, das von Pu-

niern, Sarazenen und schon einmal von ausschweifenden Germanen betreten worden war. Die Reise war alles: mehr als Nachdenken, mehr als Frömmigkeit, mehr als Musik und mehr als die sublime Malerei jener Franzosen, deren Flagge auf der Burg von Kairuan nicht hinderte, daß die falben Kamele nach wie vor mit geschwungener Nase, noblem Auge, geknoteten Knien und hochmütigem Anstand des Hauptes in das Nichts der Wüste schritten, dunkle Männer tragend, denen der Sinn von Melodie erfüllt war und von dem Glauben, das Nichts sei alles, alles sei nichts.

Jetzt also war der Malerzeichner aus Westen und Norden, auch wohl aus Rußland her, durch russische Freundschaft, von einem Hauch des Ostens angeweht, am andern Ufer. Er war nie ein Mensch der Profession gewesen; denn ihm war in die Natur gelegt, zu ahnen, daß Nichtstun die edelste Weisheit des Menschen sei, und was er tat, geschah, als wäre es nichts, und was er bildete, stellte nichts dar. Oder gleichsam nichts; weil dem Europäer dieser Zeiten niemals etwas zur vollen Reinheit der Konsequenz gerät, sondern alles nur zum Gleichnis. Wie in der Heimat war nun der Reisende; nicht in der Heimat. Er malte mit der Unwissenheit, die das Geheimnis des Guten und Schönen ist: ruhig, einer tätigen Pflanze ähnlich, nachgiebig gegen Fatum, mit einem geheimen Instinkt auch die Gelassenheit des Buddha verehrend, der Tausende von Meilen noch entfernt in der Unbeweglichkeit seiner Bilder wohnte. Hilfe kam nicht von europäischer Energie und Erfindung. Hilfe kam, wenn ein Rand der Schleppe des Himmels zur Erde hing und dann ein Mensch von ihr berührt wurde.

Schicksal schlug eine Brücke. Wohin? Das ist nicht aus-

zusagen. Es ist nur auszusagen, daß dort, wo sie landete, Dasein gut war. Schicksal trieb nordwärts, brach die Brücke wieder ab — wahrscheinlich in dem Augenblick, in dem genug gesehn, so viel gesehn war, wie der dennoch europäische Gast vertragen konnte.

Vom Standpunkt des Kunstgeschichtschreibers mochte nicht sehr viel mehr zu konstatieren sein, als Befestigung des Sinns für die Farbe. Die Kunstgeschichtschreiber haben sogar bei der marokkanischen Reise des Delacroix nicht sehr viel mehr Resultate festgestellt als: Licht und Farbe. Allein derlei Errungenschaften sind Nebenumstände. Wichtiger ist, daß der europäische Gast in Kairuan auf gütige Weise das Jenseits berührte.

Italien war noch schön: üppige Kadenz des Afrikanischen. Der Augenblick der Heimkehr war der Augenblick der Katastrophe. Der Krieg ging los. Er zertrümmerte ein Europa, das — der Heimkehrende wußte es und hatte es im Grunde nie anders gewußt — der Gültigkeit entbehrte. Denn was war Europa — das tätige, gegenwärtige? Mechanismus, der nur noch das Indirekte kannte, Unmittelbarkeit der Verhältnisse verschränkte, Natürlichkeit der Gegenstände und Beziehungen durch ein System unsinniger Umsetzungen verwüstete und derart das Dasein annullierte.

In einem chinesischen Buch steht geschrieben:

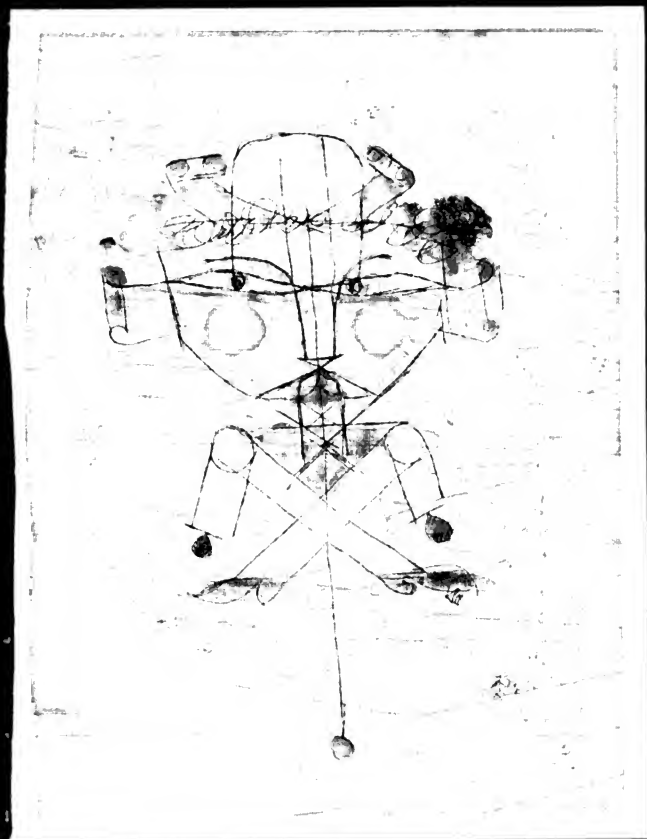
Tse-Kung sah einen alten Gärtner einen Gemüsegarten mit dem Eimer bewässern. Tse-Kung meinte zum Gärtner: hätte er ein Triebwerk, so könnte er seinen Gemüsegarten in einem Tag mit ganz geringer Mühe hundertfach bewässern. Aber der Gärtner sah den fürwitzigen Schüler des Kung-Fu-Tse ärgerlich an und sprach: Dies habe ich von

meinem Lehrer gehört: die listige Hilfsgeräte haben, sind listig in ihren Geschäften; und die listig in ihren Geschäften sind, haben List in ihren Herzen; und die List in ihren Herzen haben, können nicht rein und unverderbt bleiben; und die nicht rein und unverderbt bleiben, sind ruhelos im Geiste; und die ruhelos im Geiste sind, in denen kann Tao nicht wohnen. Nicht daß ich diese Dinge nicht kennte. Aber ich würde mich schämen, sie zu benützen. So sprach der Gärtner. Als Tse-Kung diese Worte hörte, wurde er verlegen, senkte den Kopf und sagte nichts. Er war aber einer von denen, die sich unterfangen, die Welt zu regieren.

Europa und der Krieg Europens war wie der schlechte Schüler des Kung-Fu-Tse, der die Arbeit der Hände des Gärtners störte.

Gärtner wurden zu Soldaten gemacht und fielen. Von Mensch zu Mensch kann gemordet werden. Das ist nicht gut. Aber schlimmer ist es, von Maschine zu Maschine zu morden; denn dies entzieht die Taten dem sichtbaren, greifbaren und gesonderten Bereich der Verantwortung und also der letzten Klammer des Menschlichen.

Im März des Jahres 1916 fiel Marc, der Maler. Eine Woche später wurde Klee zu den Soldaten geholt. Man machte ihn, der von Kairuan kam, zum Rekruten der Infanterie. Als er den Strapazen der Märsche und Übungen unterlag, machte man ihn zum Handwerker bei den Fliegern. Er wurde Fabrikarbeiter in einer Flugzeugwerft und, da sein bürgerlicher Beruf als der eines Malers aufgeschrieben war, ein Anstreicher. Bedurfte es noch eines Beweises für die Wahrheit seiner Erfahrung, daß die Verhältnisse und bald auch ihre Objekte in unsren Tagen nichtig und nichtswürdig ge-



Hampelmann

orden sind, dann lag er da. Denn eine wüstere Travestie als ese Verschobenheit der Beziehungen war nicht mehr mög- ch. Es war nicht möglich, schlechter zu reimen, Leben nd Mechanismus auf absurdere Art aneinander zu binden, ing und Person übler zu disharmonisieren. Als Gottfried eller Fahnenstangen anmalte, war noch eine Zeit, in der e Misere die Form der Idylle annahm — in der vor allem inge noch dinglich, Personen noch persönlich sich wenden onnten und selbst die feindliche Spannung der Verhält- isse noch eine Art der Auseinandersetzung zuließ. Aber un, zwischen den anonymen Greueln des scheußlichsten ller Kriege, in dem Maschine nicht einmal mehr Werk- eug des Menschen, sondern menschliche Kraft Bedienung es Absolutismus der Maschine war — da wurde es unmög- ich, Ereignisse, Zustände, Gegenstände und Personen anders enn mit der Desperation nihilistischer Instinkte anzusehn. Ven und was gab es noch? Wer kannte den andern? Was annte er an ihm? Schauerliches System von Diagonalen, n dem von hundert Kräften mehr als siebenzig gezwungen urden, sich nicht nur wider ihren Willen, sondern überdies alsch anzuwenden.

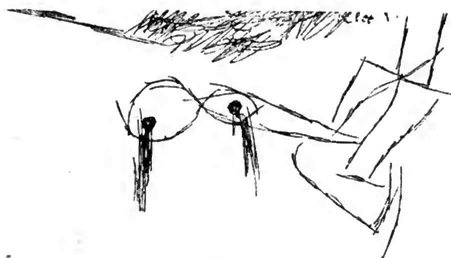
Gunst des Schicksals sah in dieser Verquerung der Be- üge, die alles bis zum Nichts zerrieb, so aus: ein mitlei- iger Feldwebel gab dem absonderlichen Klee — der im runde der Natürliche war — Gelegenheit zu Transport- eisen an den Rhein, nach Belgien, Frankreich, auch an ie flandrische Küste. Das hieß unter andrem auch: Ver- derarbeit machen. Arbeit, die keiner scheut, wenn wischen dem Objekt und der Arbeit ein Bezug denkbar st. Dann ward man einem preußischen Hallenbautrupp als

Bauarbeiter zugeteilt. Endlich folgerte die vorgesetzte Logik der militärischen Organisation, ein Maler, der zudem Noten lese, müsse liniieren, auch kalligraphische Zahlen und dergleichen schreiben können. Der Malerzeichner kam in die Kassenverwaltung und hatte Chance, Zahlmeister zu werden. Die Travestie war am närrischsten, weil auf einem objektiven Weg sie der Algebra des Pythagoras am nächsten kam. Aber die Umstände wurden erträglich: die Schublade des besonderen Kanzleizimmers ließ sich für die Bedürfnisse des Aquarellmalers einrichten. Er tat nun von seiner Seite mit der Situation, was er mochte. Er malte. Zwischen den Akten malte er. Es wuchs ein farbiges und schwarzes Oeuvre zwischen den blauen, grauen, grünen, roten Aktendeckeln: die Ernte der Jahre 1917 und 1918 und noch der ersten Monate des Jahres 1919.

Aber es war ein Schicksal dabei. Was konnte gemalt werden? In allem, was Geschichte, Ereignis, Mensch und Sache oder Gesinnung war, gab es unter diesen Umständen nichts, das gelten konnte. Die Welt war: nichts — abermals und schlimmer nichts. Nichts mit absurdem Gestänge von Organisation und Maschinen. Vielfältiges Nichts. Was war, mußte sich verbergen. Das Menschliche zog sich zurück. Das Göttliche wurde verhöhnt — am meisten, wo es angebetet wurde. Die Dinge wurden verbraucht. Hohlräume entstanden, mit Staub besiedelt. Fenster zersprangen und wurden mit Papierstreifen wie mit verrückten Zeichnungen beklebt. Das Essen wurde nichts. Die Kleider und Schuhe wurden nichts. Die Gedanken wurden nichts. Man hätte allenfalls mit Fetzen von Zeitungspapier auf Zeitungspapier Figuren machen können — hätte man nur gewußt,

welche Figuren. Überall stand nichts, nichts, nichts. Der Schlaf ging aus. Der Wein ging aus. Die Zigarette, wenig von Wesen, wurde nichtiger als sie je gewesen war. Die Gesichter gingen ein und weg. So war es.

Es war nicht neu. Der Malerzeichner wußte längst, daß dies Europa sei. Er wußte es vom Impressionismus, der nur die Etappe vor dem Nichts war. Er wußte es von der roten Ziegelkirche, als deren Nachbar er eine profillose Straße bewohnte. Er wußte aus der Geschichte, aus Rom, aus Paris: daß die Substanz Europas geformt und auch wohl verbraucht war. Kairuan und die rote Kirche — Kairuan und der europäische Krieg: aus dem oberen Nichts war der Malerzeichner in das untere Nichts geschickt. Endlich wußte er aus Afrika, aus dem Krieg, aus dem bekräftigenden und verwirrenden Blut, daß Sachen und Menschen von Wesen nichtig sind und daß es der Klugheit wie der Andacht gezieme, dem Geist die Wohnung jenseits der Menschen und Dinge zu errichten.



1915 blutende Augen

14

Der Maler Klee hat einmal ein Bildnis gemalt und damit siebenhundertfünfzig Franken verdient. Allein was war geholfen, wenn auf hundert Gesichter ein Gesicht kam — ein wirkliches? Was war geholfen, wenn auf hundert selbst zehn oder zwanzig oder dreiunddreißig kamen? Das Malen von Gesichtern blieb immer eine Anomalie. Die Kunst kann aber bloß auf das Normale gegründet werden.

Es gibt eine Malernaivität, die bedrückt verkündet, es sei unmöglich, in der Stadt zu sein und zu arbeiten; man müsse aufs Land gehn. Als ob Natur damit wiedergewonnen sei, daß man das Zentrum zeitgenössischer Spannungen unterschlage: die Stadt und das, was mit ihr zusammenhängt. Der Weiler der Marie Antoniette würde selbst dann das Schloß von Versailles und die Stadt Paris nicht erledigt haben, wenn er Natur gewesen wäre. Flucht aufs Land, Einsiedelei zwischen Bergen hat das Tatsächliche und Wesentliche der Stadt nicht aufgehoben — jenes Wesentliche, das

besteht, was immer es wert sein mag. Der Maler schafft sich noch längst nicht Gegenstände natürlicher Art, wenn er die künstliche Welt der Stadt verläßt. Das Homunkelwesen bleibt und regiert. Keine Eremitage macht frei davon; keine Eremitage setzt an die Stelle des Homunkels die Natur.

Darum würde dem Malerzeichner keine Provinz der Welt Menschen, keine Region Natur gegeben haben. Es kommt darauf an, einzusehn, daß der Hafen, aus dem die Fahrt zu Menschen und Dingen etwa an sich selbst möglich wäre, durch den Mechanismus und die Chemie der Epoche blockiert ist. Deshalb kann es die Kategorie des Bildnisses und einer Malerei der Realitäten nicht mehr geben. Sie ist sicher nicht für Ausnahmen und Chancen der Erfahrung erschöpft, wohl aber grundsätzlich. Grundsätzlich — oder vielleicht: sie ist majorisiert, wie etwa Parlamente heute den Menschen majorisieren. Berlin: der Begriff bedeutet nicht etwa nur die Sabotage der bayrischen und der Tiroler Berge, New York nicht nur die Sabotage der Schweiz. Das eine, das andre, das dritte und vierte bedeutet auch die Sabotage der Südsee. Dazu bedurfte es nicht etwa der unmittelbaren Berührung. Es genügt, daß etwa Berlin existiert. Die Sabotage geschieht dann medial — so medial, daß niemand sie kontrollieren kann, aber auch so gewiß, daß niemand sie zu kontrollieren braucht.

In Kairuan kam der Malerzeichner Klee auf einen Gegenstand. Sein aquarellierender Pinsel, seine zum Zeichnen gespitzte Feder fing wieder an, die Visionen ins Ermeßliche, ja einfach Sichtbare zu verdichten. Aber was war Kairuan, da es eine französische Kolonie war? Was war Kairuan, da es Paris und London, Berlin und Newyork und Peters-

burg gab? Gauguin wurde als Sentimentalität offenbar, als Unmöglichkeit kompromittiert; Nolde mit allem Leidenschaftlichen und Authentischen, das ihm keiner bestreite, als eine Art von Fiktion. Warum suchten alle den Richtpunkt ihrer Künste außerhalb des zunächst Gegebenen? Weshalb in der Gotik? Nicht so sehr zuliebe der Gotik, nicht so sehr am Ende dem Metaphysischen zuliebe, als dem — Physischen: sie suchten die Substanz einer organischen Gegenständlichkeit — eines Dings, eines Menschen. Dies Suchen war noch hinter und unter allem Übrigen, das auch da war.

Verzichten wir also darauf, dem Mittelpunkt der Spannungen auszuweichen, den wir verachten, hassen, ignorieren mögen — der aber da ist wie ein über den Augenblick der Heilbarkeit hinausgekommenes Laster, von dessen Fortbestand nun das Leben selbst noch abhängt: dem mit Surrogaten in seinem Homunkeldasein erhaltenen Betrieb der Städte mit Trambahnen, Automaten und Filmtheatern. Es ist Schicksal: keine Möglichkeit, dieser Anziehung zu entkommen, und Flucht in die Natur nur noch ein Maßstab, die greuliche Fatalität dieser Anziehung zu messen, nicht aber Mittel, das Unheil abzustellen.

Dies alles sagt: die Kategorie der Dinge und Menschen ist ausgestorben. Chardin und Courbet gehören einem andern Weltzeitalter an. Der Krieg war nur die unbarmherzige Exekutive zu dieser Gesetzgebung. Die dünne, vom historisierenden Akzent Bedeutsamkeit erborgende Bildnisfarce, die Lenbach hieß, gehörte schon zum Vorabend. Mensch und Ding existieren heute nur noch in ihren eigenen Ruinen. Der Maler, der folgerichtig ist, muß heute ein

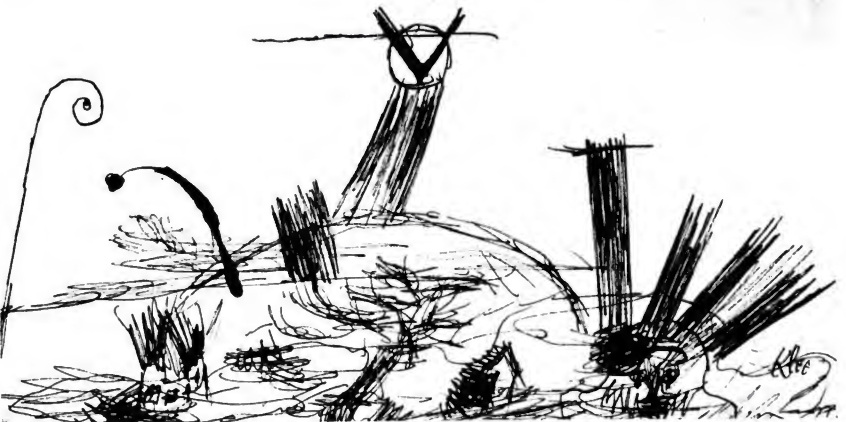
Zeichner sein: denn der Breite des Malerischen wird kein Widerlager mehr geboten, wohl aber wird die Spekulation der Graphik angespornt. Der Malerzeichner, der konsequent ist, muß Ruinen zeichnen und malen. Ihm wird allenfalls erlaubt, an der Romantik des Ruinenmalers teilzuhaben. Nichts und niemand kann ihm verwehren, eine sentimentalische Beziehung in seine Bilder zu flechten — die um der Konsequenz willen nicht mehr Bilder, sondern nur noch Blätter sein können. Ihm ist auch die Ironie des Geistes erlaubt, der sich keine Illusion mehr gönnt. Aber vollends ist es sein Beruf, in einem sachlichen Stil Ruinenmaler zu sein; auch bis zum Naturalismus schonungslos. Mehr. Ihm bleibt es offen, ja ihm wird der Zwang auferlegt, den Spuk der Ruinen darzustellen. Gespenster und Gespensterchen malt er, zeichnet er nun; Geistergeschichten, die zwischen den brechenden Verfugungen der früher Ding gewesenen Welt phosphoreszierend anheben; Irrlichter; Schatten, die von Gnomen erfüllt sind. Er malt und zeichnet den Schrecken und den Humor des Augenblicks, den Reiz, vielleicht die Innigkeit, und Stifter überträfe ihn nicht an Intimität und Zuversichtlichkeit der Schilderung.

Der Optimismus wird nicht ausbleiben, der wieder und wieder anpreist: es gäbe immer noch genug schöne Dinge in der Welt; und müsse einer schon ins sinistre Genre, so habe Hoffmann, Callot, Goya, etwa auch Redon, Ensor oder Kubin dies schon immerhin schöner, jedenfalls begreiflicher besorgt. Begreiflicher: aber dies gerade ist das Spezifische der Zeit, daß die Begreiflichkeit der Dinge und Menschen noch um die letzten Grade, die übrig blieben, heruntergekommen ist. Begreiflichkeit: Greifbarkeit, Pla-

stizität, Ausrundung, Gegenständlichkeit, Gestalt und Substanz. Begreiflichkeit auch der Anwendung: denn alle Dinge und Menschen werden in dieser Zeit falsch aufeinander bezogen. Diagonalen treffen nicht mehr die Ecken — geschweige Höhenlinien den Scheitel und Fuß. Von tausend Dingen sind nicht hundert richtig; von tausend Geschehnissen laufen mehr als neunhundert überzwerch; die Lote haben die Gewohnheit angenommen, krumm vom Bau gegen die Erde, schief vom Boot ins Wasser zu hangen. Die Eigentümlichkeit des Durchschnittlichen ist das Nonexistente. Querschnitt unsres Bewußtseins vom Leben stellt das Gefühl der Gegenstandslosigkeit bloß. Nur allzu schlüssig, daß die sympathische Ausnahme dem blockierten Hirn nicht mehr sich realisiert; daß sie jedenfalls nicht eine allgemeine Dogmatik zu begründen vermag. Jedes Glas, das du anrührst, ist falsch, jeder zweite Trunk sophistiziert; das Brot, das Menschen zugemutet wird, kaum Nahrung der Hunde und Schweine; jede zweite Bewegung ist verdreht, jede zweite Meinung durch eine Dummheit überquert, die in Jahrtausenden auf der Erde keine Gaststätte gefunden hat.

Es gibt nichts mehr: nur Gewöhnlichkeit des Falschen ist die Regel.

Wohl wäre denkbar, daß von einer Überlegenheit des Objekts aus die Situation so vernichtet (dies Wort versteh aus „nicht“ und „nichts“) dennoch nicht sein müßte, wie sie, aus der Schranke unsrer Subjektivität gesehn, allerdings erscheint. Man muß darum bereit bleiben, zu suchen; das Subjekt zu den Ausmaßen des Objekts zu erweitern. Allein die Hoffnung ist in diesem Augenblick noch gering, das



Krieg

Erlebnis zu schneidend. Nihilismus ist gerechtfertigt. Eins werde zugegeben: es kann dem guten Willen so wie der furchtbaren Energie jenes Mannes bei Poe gelingen, den Kadaver auf Wochen in der Gebundenheit menschlicher Gestalt zu erhalten. Aber laß den guten Willen eine Sekunde müde werden: so wird der Kadaver jählings in Gallerte und Zunder zerfallen.

Dies ist ein Teil vom Erlebnis des Malerzeichners Klee. Sein Ingenium ist schon deshalb bewundernswert, weil es mit der differenzierten Unempfindlichkeit des Arztes und mit der Sensibilität des Dichters die Konsequenzen der Zeit zieht. Man achte ihn hoch und liebe ihn: denn er ist einer von denen, die für uns andre die Rechnung der Epoche bezahlen.

Er tut der Zeit, deren Zeche er begleicht, nicht nur damit genug, daß er die Gegenstandslosigkeit ihres Daseins im Physikalischen aufweist. Der natürlichen Gegenstandslosigkeit folgt die moralische — ach nein: die zweite ging der ersten voraus, und die Skepsis des Malerzeichners begann bei der zweiten, denn seine Natur ist auf das Sittliche gerichtet. Die Zeit, die Gesellschaft oder ein Heros von beiden hätte nur die eine Frage beantworten müssen: was Wahrheit sei. So wären die Voraussetzungen der Kunst sogleich ins Positive oder Greifbare, Schaubare, Verkörperte verschoben gewesen. Indes: wir leben so, daß keine Erkenntnis uns verpflichtet, ja daß die Relativität zum Schluß der Weisheit wird; wir leben so, daß uns die Horizonte aller Standpunkte sichtbar und verständlich werden; so leben wir, daß kein Glaube uns bindet — uns, das heißt alle, das Ganze. Die Disziplin der Kirchen hat nur die

Härte der Versteinerung, aber nicht die Ergiebigkeit gepflegter Erde. Keine unserer Vorstellungen, an denen wir reich sind, dient einer Artikulation.

Unsrem Augenblick ist nicht Ding noch Mensch geblieben, nicht Anorganisches noch Organisches; ihm blieb aber auch keine Orthodoxie noch eine Idee. Ihm blieb nicht einmal die Politik; ja selbst dem größten militärischen Instrumentarium blieb der Nutznießer vorenthalten — die Fülle einer strategischen Genialität auf irgendeiner Seite der Welt. In diesem Augenblick des Absolutismus der Entgegenständlichung und Entmenschung von der Kunst noch das Bild der Dinge und Menschen zu fordern ist Idiotie — deren Recht in diesem Augenblick freilich nicht einmal bestritten werden kann: so weit sind wir.

Die Maler gestehn einander in den Gesprächen, die sie des Abends bis tief in die Nacht durch die gelassene Räumigkeit der Ateliers werfen, dies sei wohl nicht zu leugnen: die Not der Kunst und also der Form sei das Fehlen der Sache. Da malen und zeichnen sie: Äpfel, Krüge, Zitronen und allerhand, und sicher tun sie daran auf ihre Weise, ja im absoluten Sinne gut. Aber sie bringen es nicht an den Tag — weil sie nicht vollenden können, was auf der einen Seite schon vollendet wurde und auf der andren nicht mehr existiert; bringen es nicht an den Tag, weil es durch das Surrogat blockiert ist. Oder sie malen: Madonnen, Christus, Heilige — neunundneunzigmal von hundert Malen greuliche Blaspheme aus gieriger Verlegenheit um das Objekt. Aber der Malerzeichner Klee zog den Strich unter die Situation: sein Radikalismus hatte den Entschluß oder die selbstverständliche Sicht, das große Nihil der Epoche an-

zunehmen. Früher würde man, offiziellen und optimistischen Worten zugetan, von einem entwicklungsgeschichtlichen Verdienst und dergleichen geredet haben. Diesmal wird es wohl richtiger sein, von einem Opfer zu sprechen. Denn dies ist die verzichtende Situation des schweigsamen Mannes, daß er, ein Ketzer, den Altar errichtet und Feuer zündet — ohne zu wissen, woher er Fleisch und Blut nehmen soll, das er opfere. Er widmet die Bereitschaft der Gesinnung, der Hände, des Werkzeugs, der Schale; seine Gestikulation überbietet sich in Anstrengungen; aber die Armut der Zeit verweigert ihm die fette Materie.

Aus der Gesamtheit dieses Zustands hätte ein Weg in die Vollkommenheit des Nichts führen können. Der reine Osten, Asien, Indien, China hätte diesen Schritt wahrscheinlich getan; sogar in einem Augenblick, der weniger weit vorgeschoben gewesen wäre als das zur Nichtigkeit des Filmbands Outrierte unserer Epoche. War aber ein Europäer vor die Situation gestellt, so war die asiatische Klassik des reinen Nichtstuns nicht möglich. Sondern dann blieb noch immer der Mut zu einer paradoxalen Leistung: da, wo nichts mehr ist, dennoch darzustellen — das nicht Existierende darzustellen, das Gegenstandslose zum Bild zu machen. Ist diese Kunst ein Vorzug — und dies ultra posse scheint wahrlich eine Art von Vorzug zu sein —, dann bleibt hier vielleicht auch eine Überlegenheit des Westens über den Osten.

Daß an dieser Stelle der Problematik das westlichste Mittel als Hilfe einsprang, ist logisch: das impressionistische. Der rudimentäre Impressionismus in Blättern Klees bedeutet

nicht allein eine generative Anknüpfung im Sinn der Geschichte der Entwicklung, sondern ist zugleich Symptom des moralischen Zustands. Impressionismus ist der Versuch, vom Gegenständlichen wenigstens noch das Peripherale abzufangen, die Franse, die Faser, das Ende einer Gebärde, das Fluidum einer Nervosität der Sachen, das schon nicht mehr in den Sachen selbst, kaum bei den Sachen wohnt, sondern in die Atmosphäre übergegangen ist. Impressionismus ist die Anschauung der Dinge im Moment vor ihrer Aufhebung; Anschauung der Elektrizität der Dinge. Es leuchtet ein, daß Klee an dieser Anschauung beteiligt sein muß. Er ist es. Seine Malerei liebt den farbigen Schatten und Dunst der Dinge, den Augenblick der Entladung ihrer vordem gebändigten Buntheit in die Chaotik. Seine Graphik lebt und webt in der Zerfaserung. Erregt zerspellt sie den bestimmten Umriß in ein Strahlenbündel feiner Striche, mit denen nicht mehr die feste Plastik einer Gestalt, sondern nur noch das Ungefähre ihres Wesens, das Approximative bezeichnet wird. Nervös setzt der Griffel in dem Augenblick vor der Endgültigkeit einer Formbestimmung ab. Dies Abbrechen der Linie ist wichtig. Nicht genug. Alle Differenzierung wird möglich. Die Ganzheit einer Vision wird wagemutiger umfangen als je in einer Kunst vor dem Impressionismus. Aber dennoch wird das Bild nicht rund und dicht. Die Totalität ist durch die Suggestion erkauft, die von Bruchstücken ausgeht. Nicht das Ganze wird gegeben; sondern es wird mit raffiniertem Antrieb die Tendenz des Bruchstücks zum Ganzen ausgenützt, die der einfachen Dichtigkeit des gerundeten Ganzen immer überlegen ist, weil an die Stelle des Fertigen die immer



Bild mit der Taube



weitertragende Vorstellung von der Möglichkeit des Fertigen, also ein Element der Freiheit, des Unbegrenzten, Inkommensurablen gesetzt wird. So ist die Ellipse, so sind zumal Parabel und Hyperbel dem Kreis überlegen. So der Schnörkel dem Körper der Schrift; so der Auslauf dem Kern der Gebärde. Auf diese Art sind Klee und der Impressionismus — so viel weiter auch der erste treibt — noch zusammengekommen.

Aufhören der Zeichnung vor dem Moment der Plastizität, Ausbiegen, Zerspringen, Splittern des Strichs ist nicht Unvermögen im Angesicht des Gegenstands. Das Verhältnis ist umzukehren. Früher als die Spaltung des Strichs ist die Spaltung des Gegenstands. Wo aber der Gegenstand endlich ausfällt (— und daß er ausfällt, ist das Kennzeichen dieser Epoche), da kann auf die Dauer auch der impressionistische common sense nicht mehr bestehn. Da entfällt auf die Dauer überhaupt jeder objektive Zielpunkt des Bezugs, und alle Verantwortung, alle Existenz teilt sich den durch keine objektive Linie mehr verbundenen Subjekten zu. Inhalt, Form, Maßstab des Daseins heißt nun: Subjekt. Von ungefähr schlägt das Erlebnis des Kriegs, der daran nicht dachte, in diese Kerbe. Einer, der militarisiert worden ist, dem das Objektive oktroyiert wurde, das Objektive in jener unerträglichsten Steigerung, die Organisation und Ludendorff oder Organisation und Clémenceau und Foch geheißen hat, einer, von dem man die uniformierte Konzession an eine Travestie des Kollektivismus erpreßte: daß der nun vollends in die polare Entfernung der Subjektivität zurückschnellt, ist das primitivste der dialektischen Geschehnisse. Die Kritiker erklären, was Klee male und zeichne, sei un-

verständlich. Als ob gemeinverständlich sein könnte, was in einer Zeit entstand, die etwa nach der Weise der Gewalthaber zwischen 1914 und 1918 die Organisation auf widerorganische Art betrieb; oder die etwa Nationen und Staaten fingierte, wo die Unversöhnlichkeit der gesellschaftlichen Gegensätze, der horizontale Schnitt der Revolution, nicht aber der vertikale der Staatlichkeit, der Nationen oder gar der Rassen das wesentlichste Phänomen des öffentlichen Daseins wurde. Man schrie nach Organisation nur deshalb so laut, weil man des Organismus längst so ganz entbehrte. Daß je die Menschen, die es vermochten, die Kathedralen der Gotik zu bauen, nach Organisation geschrien hätten, ist nicht vorzustellen. Sie besaßen die Kollektivität. Wir aber sind in die Epoche des Anarchischen und der Disgregation eingetreten. Das Subjektive ist wahrlich nicht das Höchste. Aber es ist in diesem scheelen Augenblick das Einzige; und ein Wunder des Himmels der Künstler, der dazu die Schönheit des Reims vermag. Wo das Objektive entfällt — oder sollte man sich etwa für den deutschen Parlamentarismus interessieren? —, da entfällt die natürliche Gemeinschaftlichkeit. Wo sie verschwindet, da wird das Subjekt Gesetz und Inhalt. Die Epoche verweigert den objektiven Bezugspunkt. Sie weigert nicht die Exklusivität des Zirkels, aber die Gemeinschaft. Es ist undenkbar, daß Kunst, hat sie die Bedeutung und Schönheit der Konsequenz, in ihr anders aussehe als die Zeichnung Klees, deren Grenzen in der Spannweite des Exzesses seiner Subjektivität liegen.

Was gibt die Zeit? Einen kirchlichen Neubau aus roten Ziegelsteinen, der beunruhigt, anstatt zu gewinnen. Sie ver-

liert die Sache. Sie verliert den Menschen. Sie verliert die Weisheit und den Glauben. Was je als Objektives gesetzt sein, je von verschiedenen Seiten her die Kräfte auf einen gemeinsamen Zweck und Maßstab vereinigen konnte, ist fort. Oder gab die Zeit dennoch etwas? Ja — freilich: den Absolutismus der Maschine. Die menschlichen Elemente werden von seiner Herrschaft aber nicht geordnet, sondern aufgezehrt. Auf den Malerzeichner konnte von diesem Verhältnis etwas abfärben: auch in ihm ist wie in den Musikern der Zeit etwas vom Ingenieur; auch er liebt das kühne Stangenwerk imaginärer Konstruktionen; seine Zeichnung, auch Plastik aus Stäbchen gibt den Beweis. Aber lieber dies, tausendmal lieber als die in beinahe allen Fällen gelogene Religiosität, die nur die letzte Sensation einer um die Welt der Dinge und um die eigne Erfindung betrogenen Phantasie ist.

Dies etwa noch gibt die Welt: zerstreute Fetzen von Gegenständlichkeit; Reste einer vom Schnellzug oder Automobil auseinandergefahrenen, vom Kinematographen hachierten, verplatteten und entfärbten Dinglichkeit. Deshalb magst du auf einem Blatt des Malerzeichners Klee wohl einer Reminiscenz an den Bart Wilhelms des Zweiten begegnen. Im übrigen heißt unser und sein Zustand: Eklipsis und wieder Eklipsis — Intervall und wieder Intervall. Keine Möglichkeit einer Verdichtung; alles treibt ins Zentrifugale des Subjekts. Doch keine Möglichkeit einer Absonderung. Die Subjektivität des Malerzeichners ist ihrer schmerzhaften und ironischen Passion überlassen — aber das bedeutet nicht, daß ihr Figuren zu Individuen geraten. Vielmehr ist Alles in der irren Gegenseitigkeit der Überschneidung begriffen, und das Bewußtsein hat nicht einmal mehr die

Freiheit, Zeit nach Gedächtnis, Geistesgegenwart und Voraussicht aufzuteilen. Räume fallen ineinander. Zeiten fallen ineinander. Räume fallen in Zeiten, Zeiten in Räume. Dies ist unser Hirn: daß alles, ungeschieden nach Räumen und Zeiten, in einem Augenblick der furchtbarsten Konfusion zusammenpralle, der auch ein Augenblick höchster Intensität ist. Der Zustand hat sich einmal als Betrieb einer Partei oder als Persiflage einer sogenannten Bewegung konstituiert (mit allem törichten Optimismus, der solchen Gründungen das Hemmungslose schenkt): dann war von Futurismus, späterhin auch von Dada die Rede. Auch diese Situation hat ihre Scholastiker hervorgebracht. Sie interessieren nicht. Aber ihr Künstler interessiert: er, dem die Pedanterie der Schule fernblieb — Pedanterie, die in diesem Augenblick peinlicher ist als je sie sein konnte. Der Malerzeichner Klee nahm von der Zeit, was sie war. Er sah, was sie nicht war; sah ihr Vakuum, ihre Sprünge; sah ihre Ruinen und saß über ihnen. Sein Name bedeutet kein System. Seine Kunst ist irrational, selbst in der raffiniertesten Überlegung naiv, ist der unerhörten Verwirrung des Zeitalters hingegeben. In dieser Verfassung ist er ein Naturalist. Dem Himmel Dank, daß dies ihm geblieben ist. Expressionismus und Klee: Quadrat und Kreis. Klee ist indes kein Naturalist aus Doktrin, sondern einer von jenen nur eben begnadeten Naturalisten, denen es nichts als selbstverständlich ist, zu malen, was da ist. Er gleicht als Naturalist dem guten und wahren Henri Rousseau. Sei aber das Objekt des Malerzeichners Klee auch unfaßbar, er ist dem Objekt ergeben, das sein Subjektivismus auf wunderbare Weise, gegen allen Anschein des Möglichen, dennoch hervorgestellt hat.



Bild mit dem Mongolen



1916 Gefallene

15

DIE Aufgabe, das Nichts der Epoche darzustellen, scheint in sich unmöglich. Den meisten, die sich an ihr versuchen wollten, würde der Versuch einer Lösung zu einer Phraseologie geraten. Anders Klee. Seine Lösung, mehr als ein Versuch, ein Beispiel von Vollkommenheit, ist dem Pol des Exakten näher als dem Pol der Phraseologie. Sie ist ein Beispiel der letzten Präzision. Nicht einmal das Impressionistische tut dem Präzisen Eintrag; auch jenes wird im größeren Zusammenhang des Ganzen Spielart der Genauigkeit.

Wie kann dies alles sein? Welcher wunderbare Kompromiß der Widersprüche!

Der Rest gegenständlicher Bindungen erklärt das Wunder nicht allein. Zeichnet der Malerzeichner Ruinen, die Débacle, den Augenblick der Dekomposition, malt er den Augenblick der Einstürze oder molekularer Umlagerungen der Dinge, bannt er Lemuren, Seelen und Seelchen, die aus dem klaffenden Mund der sterbenden Dinge gegen die Unendlichkeit fliegen: selbst dann, selbst gegenüber dem gemeinhin Unfaßlichen, gerade dann geschieht alles mit einer Präzision, die an die unerbittlich treue Weise der Kupferstecher des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts erinnert. Allein es handelt sich jetzt nicht um Formen der Genauigkeit, die in irgendeinem Gegenständlichen, vielleicht in irgendeiner Psychologie begründet sind; sondern um ein rein formales Phänomen. Es fällt auf: die absolute formale Disziplin in dieser Genauigkeit; das Methodische in der Darstellung; der Stil.

Was ist diese Gleichmäßigkeit? Dies Schöne?

Mit Antike, Rom, Renaissance hat der Stil, der diese Kunst einspannt, nichts gemein. Auch kaum mit Barock oder Gotik. Das Impressionistische, das ihm eingehaftet ist, gibt nicht den Ausschlag. Eher hat der Stil so entfernte wie unbewußte Gemeinschaft mit primitiven Zeichenkünsten: mit dem Ductus vorgeschichtlicher Ritzungen auf Renntierschaufeln, Mammutzähnen; mit frühchristlichen Signeten; mit Pentagrammen der Magier; mit Zeichen der Kabbalisten; mit Kerben — dies ward schon gesagt — auf Runenstäben. Allein auch so ist die Herkunft dieses überaus persönlichen Stils nicht erklärt. So sind Analogien angedeutet, die vielleicht dem Mißtrauischen das Phänomen legitimer machen. Es genügt auch nicht, auf das zeitgenös-

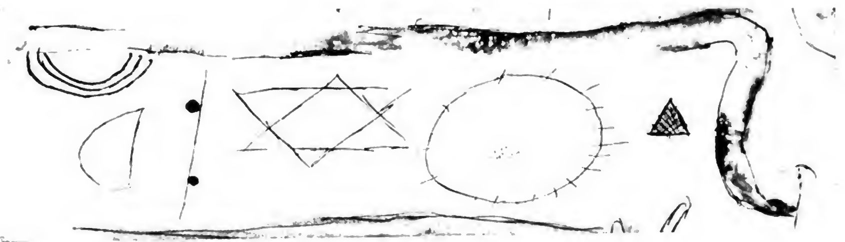
sische Tun Picassos oder gar auf Abwandlung und Erstarrung seiner glänzenden Initiative im Schulgedanken des Kubismus hinzudeuten. Hier sind allenfalls Bestätigungen, Wahlverwandtschaften; nicht Ursprünge. Die Herkunft liegt gerade in der Unbeirrtheit der Person; in der Abriegelung aller Einflüsse; in dem Wegbiegen der Überlieferung und Gemeinschaft; in der Vollkommenheit der Vereinsamung. Macht in der Ähnlichkeit mit historischen und zeitgenössischen Eigentümlichkeiten sich ein Objektives geltend, ein Auswachsen über das Maß des Subjektiven, so ist dies Objektive ein Überschuß, ein Glück, doch nicht die Quelle der Bemühung.

Verhält es sich so? Ist dies alles? Man hat das Recht, die Deutung nach dieser Seite zu führen. Aber es erweist sich, läßt nur die Erbitterung des Untersuchens nicht nach, daß auch so das Letzte längst nicht gesagt ist.

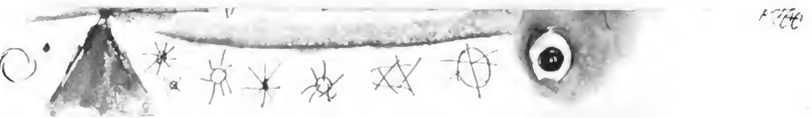
Denn früher oder später wird kenntlich, daß auch der Künstler, in dem Anstrengung der Zeit die der Tradition, ja überhaupt der Voraussetzung am krassesten entbehrende Form zu finden scheint, von einer Seite her mit dem Reich der Überlieferungen zusammenhängt. Die besondre Art des Zusammenhangs ist unleugbar und ungewöhnlich. Ähnliche Konstellation war sonst vielleicht nur etwa bei Hoffmann da, in dem der Dichter und Zeichner mit dem Musiker kompliziert wurde. Es ist die Musik, durch die der Malerzeichner Klee und sein Idealismus — denn dies Wort ist erlaubt und wesentlich — mit der Tradition zusammenwuchsen. Andre haben das Traditionale ihrer Malerei aus der Malerei abgeleitet; und waren sie Revolutionäre der Malerei wie Delacroix, so hat ihr revolutionäres Wesen darum weder an

Stoßkraft verloren noch ihr Anrecht auf absolute Legalität das Verdächtige des Legitimismus und der Restauration angenommen. Der nämliche Strom lief von Mühle zu Mühle — und war es nur ein Strom, ein reißender, abschüssiger, ein heftig treibender, so war es gut. So hat Marées gelebt. Dieselbe Kraft trieb seinen Geist und den des Giorgione. So haben Moderne die Tradition der Malerei in der Neuheit der Malerei realisiert: Revolutionäre, die neue Gesetze gaben — aber die Weisheit des Platon nicht verachteten, da nur das Älteste immer das Revolutionärste sein kann und die neueste Umwälzung je und je nur eine Spielart des frühesten Rebellen, die den Versuch macht, das Uralte noch einmal zu verwirklichen. Alle Revolution ist die Kunst, das Antike aktuell zu machen. Hier ist erklärt, wie es kommt, daß Lautrec oder Degas zugleich modern und griechisch anmuten; hier die Erklärung, wie es sein kann, daß Liebermann Zeichnungen nicht etwa nur Menzels, sondern auch des Ingres sammelt. Es ist das Beste, das Revolution und Radikalismus heute und künftig tun können, daß sie sich an einer Stelle, in einem Augenblick mit dem Antiken kompromittieren. (Wäre in der sogenannten Revolution von 1918 davon ein Atom gewesen, so hätte sie nicht abortiert, sondern geboren. Allein das Beispiel Büchners lag dieser Generation des Stumpfsinns, des Dilettantismus und des schlechtesten Geschmacks zu fern.)

Das Wort soll nicht gescheut, sondern verstanden und geprüft werden: die Kunst des Malerzeichners Klee ist mit der Musik der Alten kompromittiert. Er ist nicht neben dem modernen Maler ein Geiger mit zufälliger und etwas paradoxer oder koketter Vorliebe für Bach, Händel, Haydn,



Aquarell I



Aquarell II

Mozart, Gluck, Beethoven, Schubert, Berlioz, für Lully, Couperin, Daquin, Rameau, für Palestrina, Pergolese, Scarlatti, auch für anonyme Melodien und Rhythmen des sechzehnten Jahrhunderts und der Gotik. Sondern die Musik hält seine Malerei und Zeichnung, ist ihnen Postament, Rahmen, Vorzeichen. Hier ist ein naiver und also produktiver Konservatismus. Daß hier Überlieferung sei, wird dem Malerzeichner erst von außen her, von andren kenntlich. Ist die Erkenntnis gewonnen, so besagt sie ihm nichts: denn seine Traditionen — die, die ihm geworden sind — wurden Elemente seiner Aktualität und könnten ihn nun und nimmer stutzig machen. Sie verstehn sich von selbst, sind da; gegenwärtig wie Blut und Nerven, Haare und Augen, Poren und Wimpern, Essen und Trinken. Die Möglichkeit eines historischen Abstands ist gar nicht gegeben. Musik der Alten: hic Rhodus — hic salta. Jahrhunderte besagen nichts. Alles liegt in der Spannweite einer so lebendigen Einheit.

Daß ein Malerzeichner, dem die Musik der Alten im Blut ist, auch nur eine Sekunde der Form entbehre, möge ihm zehnmal das Gestaltlose, ja das Nichts als Objekt gegeben sein, ist undenkbar. Triumphe der Form sind ihm von vornherein gewiß. Ja: das Nihilistische der Anlässe wird ein produktives Element in seinem Formtrieb, das scheinbar Passive ein Aktives. Es ist das Wunder der Musik, daß sie aus Nichts entsteht. Sie ist wie der Wind, von dem die Bibel sagt, man wisse nicht, von wannen er komme noch wohin er fahre. Nur dem Menschen, dem freilich besondren, dem diese Voraussetzung gegeben war, konnte es glücken, da etwas sichtbar zu machen, wo alle Gestalt und Erscheinung sich versagt. Das Nihilistische der Epoche wird durch

das Genie der Musik, das dem sonderbaren Künstler innewohnt, aus einem Nachteil und Jammer eine Prärogative. Wie gut, daß nichts da ist; denn nun kann alles erfunden werden. Kein Gegenstand; aber inwendig lauter Figur. Wie gut, daß die alte Musik es ist, die ihn entflammt. denn nun ist er nicht auf die Interpretation einer Gegenständlichkeit angewiesen; ihn plagt keine Alpensymphonie; sondern ihn konstruiert der musikalische Sinn der Alten für die absolute Konfiguration. Klassische Musik gibt seinem Griffel und Pinsel die Genialität der Ordnung um jeden Preis: der Ordnung an sich selbst. Sie gibt ihm das Genie der Fuge und der Harmonie: die Architektur. Häuser entstehn, Männer und Frauen, Kinder, Wälder, Flüsse und Tiere — die weder Häuser, noch Männer, Frauen, Kinder, Tiere, Wälder und Flüsse sind, sondern nur der Nomos von allem, die Musikalität von allem; durchscheinend, laterna magica, nicht Ding. Romantische Musik leiht ihm den Sinn für Pracht, Buntheit, Überfluß, für das Pittoreske, für die Rhetorik der Volute, für Polyphonie. So werden Bilder und Blätter, in denen das Auge vergeblich das Gesicht des Bekannten sucht, voll des Klassischen und Romantischen, des Schwermütigen, Pastoralen, Langsamen und Raschen, des Heiteren und Tödlichen, des Witzigen und des Herben — und es ist doch nichts in ihnen, von dem man, allgemeiner Geltung zuliebe, sagen könnte, es sei dies oder jenes Ding, der oder jener Gedanke, Illustration dieses oder jenes sächlichen Bezugs. Bilder und Blätter werden geschrieben wie Noten: auf, unter, über fünf Zeilen. Wohl: man kann nicht objektiv sagen, zur Feststellung für alle Augen, nun habe er dies und dies gemalt — den Tod der Königin Elisabeth

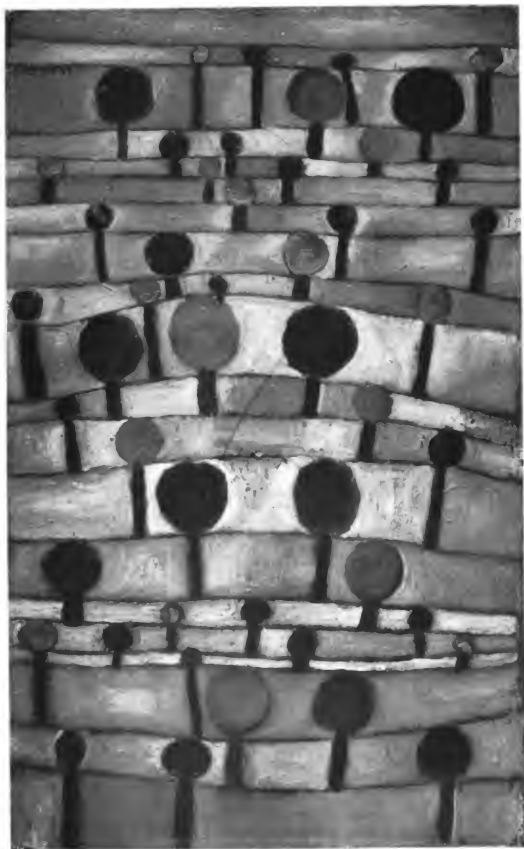
von England, Seni an der Leiche Wallensteins, ein Reh in der Furt, einen Pfirsich in der Schale. Das Inkommensurable bleibt für den direkten Blick, der identifizieren will, und kein ästhetischer Detektiv wird mit diesen Spuren etwas anfangen können. Dennoch tritt plötzlich für das Begreifen etwas objektiv Meßbares in diese Zeichnung und Malerei: das Meßbare der Musikalität, das mindestens dem Musikalischen fühlbar ist.

Es sei genauer gesagt, wie das Musikalische in diese Kunst verhaftet ist und wieso es das Inkommensurable dieser Kunst durch ein Kommensurables einschränkt.

Das Musikalische assoziiert sich dieser Malerei und Zeichnung. Die musikalische Assoziation ist zwiefach. Sie betrifft zunächst das Formale der Erscheinung dieser Kunst: sie gibt den Takt. Die Assoziation betrifft auch den Inhalt dieser Darstellungen: sie übersetzt das akustische Bild in ein optisches, das musikalische in ein im eigentlichen Sinne bildnerisches. Es ereignet sich, was dem musikalisch und bildnerisch gleichmäßig Begabten selbstverständliche Verfassung des Gemüts ist: Töne, durchs Ohr vermittelt, übersetzen sich durch einen sehr empfindlichen und genauen Prozeß der Transmission in Farben — und nicht allein in Farben, sondern auch in ganz bestimmte Grade der Nachdrücklichkeit und Ausdehnung des Farbigen. Je nach ihrem Verhältnis, das Komposition genannt wird, übersetzen sich die Töne auch in farbige Proportionalitäten, die den koloristischen und auch tonalen Bau des Bilds bestimmen. Musik wird also nicht allein Ordner, Metronom, Schlüssel der Proportionen des Farbigen, sondern auch unmittelbarer Gegenstand der Malerei. Es kommt hinzu: nicht der Ma-

lerei allein, sondern auch der Zeichnung. Denn in der Kunst des Malerzeichners Klee ist nicht allein das Farbige musikalisch geordnet und motiviert, sondern auch das Graphische.

Die doppelte Funktion der assoziativen Musik, die formale und die gegenständliche, muß freilich einen Einwand ertragen. Dieser Zustand der Kunst bezeichnet einen Augenblick der Sublimation, der nicht mehr gesteigert werden kann. Er bezeichnet die äußerste Faser der Grenze. Sind Dinge nicht mehr Gegenstand der Darstellung, so werden Künste wechselseitig ihre Gegenstände. Diese Verschränkung der Künste beängstigt. Sie erregt Schwindel — und es wäre vermessen, zu leugnen, daß sie selbst dem Künstler Schwindel erregt, der sie wagt. Mediation der Malerei und Zeichnung durch die Musik, auch der Musik durch Malerei und Zeichnung: dem, der die Unmittelbarkeit der Verhältnisse liebt, dem, der gewohnt ist, direkte Gegenüberstellung der bildnerischen Instinkte und der äußeren Schaubarkeiten zu erleben, dem, der die Kategorien nicht gekreuzt wissen will — ihm bleibt notwendig die Überschneidung der formalen Kompetenzen befremdend und unaufklärbar. Dies hindert nicht, daß die Infiltration der bildnerischen mit der musikalischen Form den äußersten Vorstoß einer Zeit bedeutet. Es hindert nicht, daß dieser Vorstoß notwendig ist — wo nicht die musikalische Kategorie der bildnerischen sich verweigert, wohl aber der bildnerische Antrieb in der gegenständlichen Welt vergeblich nach Objekten fragt, weil die Welt der Sachen in der Auflösung begriffen ist. Daß die Spannung dabei von einem äußerst modernen Bildgedanken nicht zur modernen Musik, sondern zur alten sich hinüberzieht, ist Rettung vor einer Problematik, die uferlos wäre;



Rhythmische Baumlandschaft

knappere Spannung würde letztes Verhängnis. Derart durch ausgreifende musikalische Tradition orientiert zu sein, ist noch ein Mittel der Selbsterhaltung; ist die Diät des Organismus dieser Künstlerschaft; ist ihre Art, das Gleichgewicht zu wahren; ist vielleicht sogar ihr Instinkt für Stabilität.

Die beunruhigende Verschränkung der Künste ist nicht der einzige Ausweis eines Sinnes für Überlieferung. Es gibt einen zweiten. Denn dem genauen Hinschaun wird klar, daß die Kunst des Malerzeichners Klee ihrer Radikalität zum Trotz nicht bloß auf musikalische Überlieferung gegründet ist. Das Problem kann dem, der die Schwierigkeit der Überschneidung des Bildnerischen mit dem Musikalischen scheut, auch auf andre Weise deutlich werden: auf minder vollständige Art, denn dann würde eine Seite des Problems unterschlagen bleiben, doch immerhin auf eine gültige Weise. Jenseits des musikalischen Einschlags ist unmittelbar zu sehn: dies ist gemacht wie Malerei, gezeichnet wie Zeichnung. Nicht von bestimmten Bildern und Malern ist jetzt die Rede, sondern von der Malerei als einer Art der Darstellung, und ebenso allgemein von der Zeichnung. Hier ist Farbe nach Malerweise auf Leinwand, Papier, Holz gesetzt, hier Strich nach Zeichnerart auf Blätter. Nimm ein beliebiges Bild — es sei nur schön; das heißt: es habe eine farbige Ordnung. Mit spitzem Finger der Klugheit zieh von rückwärts aus dem Bild alles, aber auch alles, was Gegenstand geheißen wird: den Schäfer mit der Nymphe, die Kreuzigung, die Eberjagd, die Schlacht mit den Amazonen, die Gemüse, Fische und Früchte der holländischen Küche, den Spargelbund, die Rosen, den Wald von Barbizon, das

Gebirge hinter dem Starnberger See. Dies alles, oder was sonst es sei, zieh von rückwärts heraus. Entwende es dem Bild; betrüge das Bild darum. Dann sieh zu, was übrig bleibt. Oh — es wird etwas übrigbleiben — und mehr als du weißt! Ein berückendes Gespinst von Farbigem und Lineamenten; eine Ordnung aus Elfenhänden; ein herbstlich transparenter Friedhof voll von Seelen; Heiterkeit eines Paradieses und Melancholie eines Schattenreichs; Gewebe, Gewebe, Verbindung, Verschlingung; Gebärde, der die Schwere der Glieder fehlt; Zirkus, Trapez, der mit seidenem Papier überspannte Reif der Reiterin und der Riß im durchsprungenen Papier; Ahnung von Zehe und Finger einer Tänzerin; Spitze mit Kanten und Mustern, doch ohne Stoff. Dies, Freund, ist nur, was alle Ästhetiker von jeher für das Eigentliche der Kunst erklärt haben; für ihre Zutat zum Dasein; für ihre schöpferische Handlung; dies ist, was sie Form nennen. Der Einwand ist nahe — man hört ihn voraus: Form müsse etwas realisieren. Sicher muß sie. Hier realisiert sie sich selbst. Über die Maßen ist sie in einer Welt, die der Dinge verlustig ging, ihr eignes Objekt geworden. Münchhausen, der sich am Zopf hält? Vielleicht auch Kugel, die rollt; Regenbogen, der da weiß, wie er aussehn, wo er sich wölben muß; Schatten, der sich selbständig macht, von Schlemihl verloren. Und noch mehr — noch sehr viel mehr. Einstweilen bleibe gesagt: daß alle Schönheit der Farben und Linien je und je denselben Geheimnissen gehorchte; daß ein Aquarell des Späten und Sonderbaren längst kein Sophist ist, weil es denselben Geheimnissen gehorcht, ohne dieselben Gegenstände zu realisieren; daß die Ordnung zum Bild, die auch seine Hand

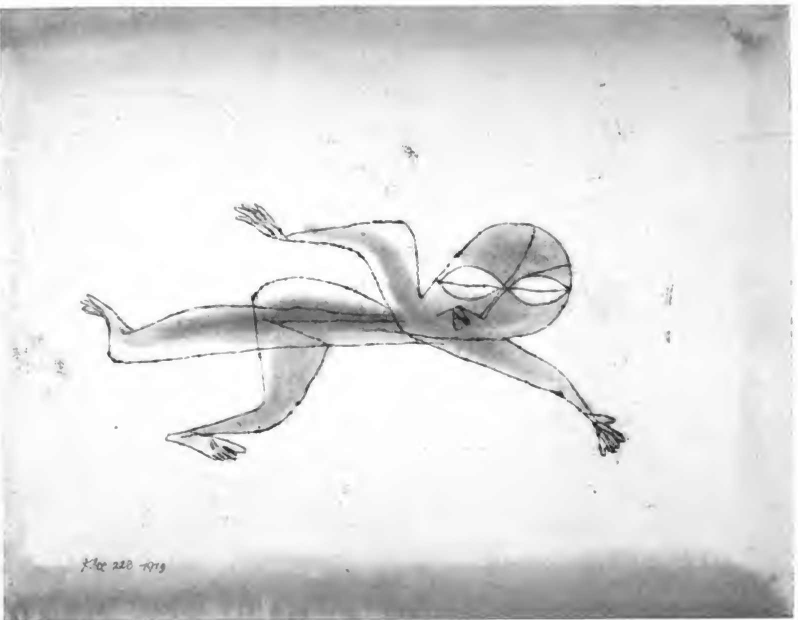
und Meinung beschwingt, zugleich der rechte Gegenstand seiner Bemühung ist. Form malt sich selbst. Form zeichnet sich selbst. Das Mittel emanzipiert sich, wie ehedem der Leibeigene. Das Mittel züchtet sich durch und balanciert geschürzt hoch oben in der freilich gefährlichen Souveränität seiner Freiheit, seines Adels. Dies wäre paradox? Es ist nicht paradoxer als der Aeroplan vor seiner Erfindung für den, der ihn nicht erfinden konnte: nicht paradoxaler als die Fähigkeit, schwerer als Luft und dennoch über ihr zu sein. Konnte dafür eine Form gefunden werden, so vollends für dies andre: feiner als ein Gegenstand zu sein und dennoch seinen Platz auszufüllen. Malerei und Zeichnung Klees: Banquos Geist an der Tafel der Körper — dem am sichtbarsten, der selbst nur auf der äußersten Kante des Lebens geht.

Der sonderbare Malerzeichner pflegt von Kunstwerken zu sagen, er liebe sie — von Kunstwerken, bei denen man es am wenigsten erwarten würde. Faszinierte ihn nicht die Petrusstatue in Rom? Dem, der mit dem Werk des Seltsamen leben lernte, wird langsam auch Bekanntes deutlich: hier ein Anklang an dies, dort einer an jenes. Tiens Corot. Die einzige Bedingnis lautet: es müsse vermocht werden, den Abzug des Gegenständlichen zu vollziehn — an der Stelle des Brutto das Netto übrig zu behalten. Es wird für die Manege ein Liebhaber vorausgesetzt, der es zu bewundern weiß, wenn Striche und Farben im Kreise laufen, wenn Striche und Farben jählings still stehn, sich bäumen, knien, grüßen und jedes Schritts, jeder Grazie, jeder Wendung fähig sind. Seine Graphik: Selbstbewegung des graphischen Mittels. Seine Malerei: Selbstordnung des

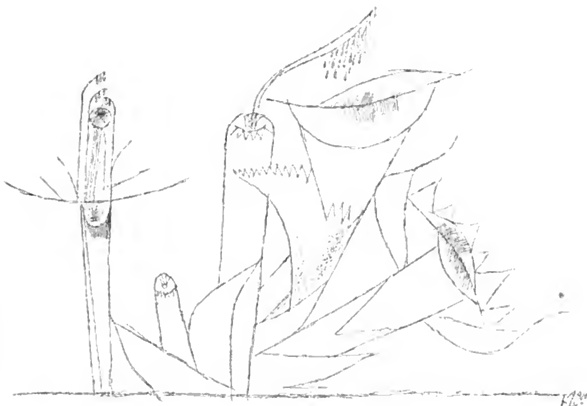
Farbigen und Farbiges, das seinen eignen Ausdruck produziert.

Indes: dies ist — darauf ward vorbereitet — nur eine Seite der Erscheinung. Sie hat deren mehrere. Jede relativiert die andre: verschiebt das Gesicht der andren, ihre Geltung. Das Verhältnis der Verschiebungen nun noch in ein Räsonnement zu bringen, geht über Menschenkraft. Das Herausarbeiten einzelner Profile — des musikalischen, des bildhaft formalen oder, wenn man das Wort mit dem geziemenden Respekt vor der Leistung ausspricht, des artistischen — bedeutete schon eine Fälschung: denn das Umfängliche des Ganzen, die Vermischung der Seiten zum Komplex ist zuletzt das Wichtigste.

Die Form von gestern ist Gegenstand der Form von heute. Dies wäre ein mögliches Schema für die Erscheinung des Sonderbaren. Ach — es wird sich erweisen, daß so kaum eine Seite gefaßt wird: ein Punkt vielleicht, eine Sekunde. Es wird sich weisen, daß seine Kunst über das Musikalische und zweckartig Formale hinaus einen Takt und Gegenstand hat — ein eigentliches Objekt, einen Inhalt: suchende Dichtergedanken, zitternde Ideen eines Frommen, neuen Aufschwung eines Zuversichtlichen, Zucht eines Strengen und Ergebenheit in das Verhängnis wie die eines heimlich Weisen von Kairuan.



Feuerbote



1915 Zwitterpflanze und Eingeschlechtige

16

IN Bekenntnissen des Malerzeichners sind zwischen andern die Worte zu lesen, die hier folgen:

Je reiner die graphische Arbeit, das heißt: je mehr Gewicht auf die der graphischen Darstellung zugrunde liegenden Formelemente gelegt ist, desto mangelhafter die Rüstung zur realistischen Darstellung sichtbarer Dinge. Formelemente der Graphik sind: Punkte; lineare, flächige und räumliche Energien ... Entwickeln wir, machen wir unter Anlegung eines topographischen Plans eine kleine Reise ins Land der besseren Erkenntnis. Über den toten Punkt hinweggesetzt sei die erste bewegliche Tat (Linie).

Nach kurzer Zeit Halt, Atem zu holen (unterbrochene oder bei mehrmaligem Halt gegliederte Linie). Rückblick, wie weit wir schon sind (Gegenbewegung). Im Geist den Weg dahin und dorthin erwägen (Linienbündel). Ein Fluß will hindern; wir bedienen uns eines Bootes (Wellenbewegung). Weiter oben wäre eine Brücke gewesen (Bogenreihe) ...

Und so weiter. Dies ist, was Züchtigung der reinen Form, auch Absolutismus des Mittels genannt wurde. Es ist unmöglich, die wesenbestimmende Existenz dieser Seite in den Blättern und Bildern des Malerzeichners zu verkennen. Allein es ist auch unmöglich, zu verkennen, daß der Absolutismus des Mittels dem endlichen Sturz und dauernder Einschränkung nicht entgeht. Zusehends verwandelt das Unbedingte des Mittels sich in den Ausdruck eines Gegenständlichen — oder jedenfalls einer Bedeutung, die sich nicht im Auslauf, in der Beharrung, im Rückzug eines Mittels erschöpft, sondern den Sinn einer irgendwie gearteten Stofflichkeit umfaßt: den Sinn einer Reminiszenz, einer Gegenwärtigkeit, eines Zukünftigen. So bildet sich allmählich die eigentliche Konstitution dieser Kunst — und die Bekenntnisse des Malerzeichners fahren etwa fort:

Wir durchqueren einen ungepflügten Acker (Fläche von Linien durchzogen). Dann einen dichten Wald. Der Weg verirrt sich, sucht und beschreibt einmal gar die klassische Bewegung des laufenden Hundes. Ganz kühl bin ich auch nicht mehr: über neuer Flußgegend liegt Nebel (räumliches Element). Bald wird es indessen wieder klarer. Korbflechter kehren heim mit ihren Wagen (das Rad). Bei ihnen ein Kind mit den lustigsten Locken (die Schraubenbewegung). Später wird es schwül und nächtlich (räum-

liches Element). Ein Blitz am Horizont (die Zickzacklinie). Über uns zwar noch Sterne (die Punktsaat). Bald ist unser erstes Quartier erreicht. Vor dem Einschlafen wird manches als Erinnerung wieder auftauchen, denn so eine kleine Reise ist sehr eindrucksvoll. Die verschiedensten Linien. Flecken. Tupfen. Flächen glatt. Flächen getupft, gestrichelt. Wellenbewegung. Gehemmte, gegliederte Bewegung. Gegenbewegung. Geflecht, Gewebe. Gemauertes, Geschupptes. Einstimmigkeit. Mehrstimmigkeit. Sich verlierende, erstarkende Linie (Dynamik). Das frohe Gleichmaß der ersten Strecke, dann die Hemmungen, die Nerven! Verhaltenes Zittern; Schmeicheln hoffnungsvoller Lüftchen. Vor dem Gewitter der Bremsenüberfall! Die Wut, das Morden ...

Demnach: die Sache endet etwa, wie sie begann. Aber in der Mitte entfaltet sich die Anzüglichkeit. Eine Korbflechtergeschichte — wohl. Eine Geschichte, die den flechtenden, wirkenden, webenden Fingern des Malerzeichners entspricht, ihm auch die Identität des arabischen Handwerkers läßt. Aber immerhin eine Geschichte. Das Mittel also wirklich wieder Mittel: Vermittler, Mittelsmann, Zwischenglied; nicht Zweck und Ziel. Das Mittel Hieroglyphe, Rune, auch Stenogramm — Engschrift, Abkürzung. Stenogramm, das kaum ein andrer erlernen könnte; denn die Erfindung ist eine persönliche Kunst von der äußersten Subtilität der Durchbildung; abkürzend wohl, raffend, verschleifend; aber zugleich entwirrend, bis zur Faser dringend und darum so eigen, daß nur ein irrationales Spiel von gleicher Wesensart die Widersprüche zwischen Stenogramm und Umständlichkeit ebenso zu vermählen, ja auch bloß zu begreifen vermöchte. Ein Schreiben in Signeten und

Siglen, aber schwieriger und an Aufklärungen reicher als jede akademische Kalligraphie. So schwierig, wie je eine Kunstsprache gewesen ist; nicht ein Atom von Dilettantismus, vom Amateur; wohl mit der wunderbaren Frische und Persönlichkeit des dilettare; aber ganz und gar vom Halbkönnertum der Liebhaber abgewendet — ein mühseliges Handwerk voll von einer Disziplin der Übung, die eingefleischte Akademiker erröten machen müßte.

Doch nicht so sehr vom Mittel ist jetzt noch zu reden als vom Inhalt. Aufzeichnungen des Künstlers schlagen diese Vergleichung vor:

Ein Mensch des Altertums als Schiffer im Boot, so recht genießend und die sinnreiche Bequemlichkeit der Einrichtung würdigend. Dem entsprechend die Darstellung der Alten. Und nun: was ein moderner Mensch, über das Deck eines Dampfers schreitend, erlebt: erstens die eigne Bewegung; zweitens die Fahrt des Schiffs, die entgegengesetzt sein kann; drittens die Bewegungsrichtung und Geschwindigkeit des Stroms; viertens die Rotation der Erde; fünftens ihre Bahn; sechstens die Bahn von Monden und Gestirnen darum herum. Ergebnis: ein Gefühl von Bewegungen im Weltall; als Zentrum das Ich auf dem Dampfer . . .

Polyphonie des Bewegten, Gleichzeitigkeit der Sensationen: im Futurismus ist dies Schulgerechtigkeit — bei dem Malerzeichner Klee, bei dem Dichter und Musiker und Pantheisten ist es die Fülle seiner Initiative, Stoff seiner Unmittelbarkeit. Abermals: daß diesem Stoff das Polytechnische nicht fremd bleibt, liegt in der Epoche.

Offenbar: es ist weder mit dem Stichwort vom Nihilis-



Bildnis eines Blauäugigen

mus noch mit dem andern von der Emanzipation der Form getan, noch auch mit dem Verweis auf die Musikalität. Weder der assoziative Sinn aller dieser Bezüge noch die Verdichtung der Beziehungen oder Einwirkungen zu einer Art von Gegenständlichkeit sagt das Letzte. Letztes ist in jeder Kunst doch immer nur die befrachtende Substanz des Inhalts. Eins der formalsten Phänomene — Klee — wird nur gemessen und gewürdigt, wenn Originalität, Reichtum und etwa Ewigkeit des Inhalts begriffen sind.

Inhalt: die Art eines Europäers von 1914 und 1919, eines Europäers aus der Zeit des schrecklichsten aller Kriege; seine Art, die Welt zu erleben. Inhalts genug. Die Art dieses Inhalts, sein Charakter: Welt tritt aus der Umschriebenheit ihres Daseins, aus ihrem Ansichselbstsein heraus; sie tritt aus ihren Grenzen in die Protuberanz; sie tritt aus ihren Umrissen — aus ihrer Klassizität und aus ihrer Renaissance — in die Sphäre der Beziehungen.

Dies Wort ist alles, ist schließlich das einzige, das zum Verstehn führt — wiewohl es im ersten Augenblick das unwahrscheinlichste sein kann und zumal im Ablauf dieser Seiten radikal in Zweifel gezogen wurde: das Wort Beziehung. Nicht das Dingliche der Dinge, nicht ihre Gestalt, sondern der ungeheure Komplex ihrer Bezogenheiten ist Inhalt solcher Kunst. Das Herausgeführtwerden der Dinge aus ihnen selbst an der alten Stelle ihres Verweilens in ihnen selbst: so heißt der Inhalt. Seine Darstellung ist notwendig sehr konstruktiv. So wäre das Wort gefunden: Bezogenheit der Dinge — intersphärische Trigonometrie, Polygonometrie.

Allein auch dies Wort treibt nicht zu Ende. Alle Bezie-

hung setzt einen Bezugspunkt voraus. Wo ist in dieser Kunst der Bezugspunkt? Wo der Richtpunkt ihrer seltsamen Perspektive? Jetzt wieder wird das Eingeständnis fällig: dieser Punkt der Bezüge ist unauffindbar. Er ist nur mit dem Zeichen des Unendlichen zu vertauschen. Er liegt darum im Vorleben der Dinge, in ihrem Nachleben, in ihrer Gegenwart, Verwesung und neuen Kristallisation gleichermaßen. Für menschliche Kunst ist diese Art des Bezugspunkts die höchste der Schwierigkeiten. Sie bedeutet ebensogut Gefahr der Desorientierung wie der Orientierung.

Orientierung — ein so häßliches wie unentbehrliches Wort, das über die Enge seines terminologischen Sinnes zuletzt noch hinausführen wird.

Wo sind wir? Wir wissen: Klee ist die Kunst des geschichtlichen Augenblicks, dem die Dinge nicht mehr einfach in ihren Grenzen und in ihren einfältigen Bezügen ruhn; dem die Dinge vielmehr höchstens noch in den Fäden ihrer Beziehung auf ein mögliches Jenseits merkwürdig und sichtbar sind — das noch nicht näher bezeichnet werden konnte und den Erfindungen der Subjektivität des verzweifelten Retters vorbehalten bleibt. Es werde nun auch das Wort gestanden, das, gewerbsmäßig mißbraucht, dennoch auf seinen Sinn wie auf ein Kreuz genagelt werden kann: dies ist die Kunst des historischen Augenblicks, in dem die Dinge den Bereich der Physik, der sinnlichen Proportionen, der einfachen geistigen Bezüge verlassen haben, um in den Bereich des Metaphysischen überzugehn — das aber noch nicht Zentralisation und Gliederung in einem Dogma fand. Aus dem Hautgout des Übergangs sind die Dinge noch nicht bei der neuen, beseligenden Gewißheit angekommen.

Bezug, dem Zeitalter zerrissen, wird um so heißer endlich neu gesucht. Das Suchen ist zwiefältig. Instinkt für Bezüge bewirkt in Zeichnungen und Malereien zuerst nur eine gleichnishafte Linie. Zeichnung und Malerei bilden den Gedanken des Bezugs zunächst nur auf seiner primitivsten Stufe aus: sie nehmen eine assoziative Weise an, die nur andeutet, daß die eigentliche Aufgabe eines Tages in der Richtung weitweisender Bezüge liegen werde. Langsam wird das Assoziative, das vorerst nur eine Krümmung oder Streckung der Linie bestimmt hatte, Offenbarung, Gegenstand, Inbegriff des ganzen Tuns. Zuerst nur Anreiz, einen graphischen Sinus und Cosinus, eine Ellipse, eine Kurvatur so oder so zu wenden, zuerst nur assoziativ in einem verhältnismäßig äußerlichen, wiewohl schon irrationalen Sinn, wird die Assoziation alsbald das Wesen. Nun ist sie nicht mehr ein So und So der Biegung, nun nicht mehr eine gelegentliche Anzüglichkeit. Nun ist Assoziation nach Umfang und Tiefe begriffen; nun ist erkannt, daß eine anfänglich nur eben formale Lust an der Assoziation bedeutende Folgen nach sich zieht. Aus dem formalen Spiel wird der Inhalt, das Problem einer ganzen Kunst. Die Schwierigkeit besteht freilich auch nun noch darin, daß für die Assoziation kein fester Punkt der Anknüpfung gefunden werden kann. Die erste Phase: es wird, um einer Ahnung willen, getan, als läge das Ding außerhalb seiner selbst; die Linie formt sich aus dem klassischen Umriß zur Karikatur, aus ihr zur Mystifikation. Die zweite Phase: es wird spürbar, daß Ahnung sich bestätigt; was Mystifikation zu sein schien, ist viel mehr als Mystifikation — ist eine notwendige Hyperbel, die aus einer Zeit in die andre führt, aus einer Welt in die andre.

Die dritte Phase: alle Energie ist in den Ausdruck der Beziehung verlegt, aus den Dingen und Personen in die Drähte, von denen sie bewegt sind; aber der Blick des Kindes dringt nicht über die Soffiten, sieht nicht die verborgene Hand Gottes, die doch so spürbar nahe ist, die doch die ganze Atmosphäre zittern macht. Also: bei Drähten und Fäden blieb man stehn.

Aber es kann nicht Ruhe sein, solange nicht die jenseitige Hand gewußt ist. Gewußt: katechisiert, ins Dogma gebracht. Der Malerzeichner sucht. Er sucht in seinen Nerven, in seinem Blut. Er orientiert sich. Orientieren. Wortspiel. Orient. Osten. Morgenland. Was ihn auf die neue Assoziation treibt, ist gleichgültig: das Blut oder nur die philologische Laune oder die Billigkeit des Witzes. So wenig oder so viel es sei: immer wird es doch mehr bedeuten, als es zu bedeuten scheint. Auch ohne den Bruchteil eines Gedankens könnte der Malerzeichner eines Tages davongefahren sein. Reise nach dem Morgenland wäre immer eine Reise um Gott herum gewesen, denn nirgends hat Gott je und je so gern gewohnt wie im Morgenland. Von Lao-Tse, Kung-Fu-Tse und Buddha bis zu Christus und Mohammed ist Gott die Erkenntnis des Ostens gewesen. Wäre der Tropfen arabischen Bluts in den Adern des Malerzeichners aus der Zeit des Kriegs nur legendär, so hätten doch immer Nerven und Instinkte sich nach der rechten Seite geregt. Das Ergebnis: er fuhr nach Kairuan. Seitdem ist er vollends, der er ist.

Als die Zeit erfüllt war, zerbrach die einfache Bedeutung der Dichterstrophen. Es begann die Zeit der Zweiheit und Vielheit der Bedeutungen. Es begann die Zeit, da die Not



Mädchenbildnis

des Denkens und Dichtens sich in den Labyrinthen des Aberwitzes verstieg: unkundig des Oben und Unten, des Rechts und Links — aber endlich doch oben und nahe der Mitte, nahe dem Ausgang. Es kam ein denkender Dichter und fügte die Not des Aberwitzes, den keiner außer ihm, kaum er verstand, in die Ordnung der Strophen. Der Dichterdenker, der dem Malerzeichner vorausging, ward genannt: Christian Morgenstern. Als seine Not zum Höchsten wuchs, als die Sintflut der Verwirrung über ihn und die alte Welt kam, da begann er, in Sprachen zu stammeln, die es nicht gibt. Wissenschaft? Ratio? Wie weit dies weglag — wie blutwenig es half. In gleichsam (nur gleichsam) botokudischen Lauten der Erfindung lag eher Möglichkeit einer Annäherung an die Rätsel des Daseins. So schlug der Rationalismus eines wissenschaftlichen Säkulums in den Wahnsinn um, der als reimreiche und rhythmische Katastrophe den Hoffnungen auf eine neue Offenbarung aus Jenseits entgegenlief.

Als die Zeit erfüllt war, eher nicht, auch nicht später, suchte der Malerzeichner über das Exotische die Unendlichkeit. Er fand sie nicht; nicht sie selbst, ihre absolute Gestalt. Aber er fand ihr körperhaftes Gleichnis. Er fand den Osten, aus dem je und je das Größte mit dem Wagen der Sonne gekommen ist.

Kairuan. Der Name ward Symbol für eine vielfache Erfahrung. Östlich war, zu erkennen oder bestätigt zu finden, daß in der Tat die Dinge ohne Wesen sind; daß sie als Schein verachtet werden sollen; daß die eigentlichen Wichtigkeiten auf der Rückseite der Dinge beginnen — dort wo Fäden und Gerüste Voraussetzungen der Fassade sind. Öst-

lich war, Geduld zu haben und mit einer alle Tage dieses Erdendaseins umfassenden Gleichmäßigkeit die Geschäfte zu tun, die gewollt oder nicht gewollt aus den Fingern wachsen. Östlich war, an der Unendlichkeit eines Bandes weiterzuflechten; Rot über Grün, Gelb unter Blau zu ziehen. Östlich war, zu wissen, daß in der scheinbar menschlichen Beschäftigung mit dem Band, in scheinbar menschlichem Spiel mit scheinbar unverfänglichen Ornamenten der Rhythmus und die Weisheit eines Verhängnisses wohnen, das aus dem Schoß des Herrn der Welt auf die Erde gleitet. Östlich war die Neigung zu Wollüsten, die aus Unbefangenheit und Schule, aus Naivem und Raffiniertem zu gleichen Teilen gemischt sind; zu Wollüsten, die in der Zeichnung und Malerei eine selbstverständliche Stätte haben; die Legalität des Wollüstigen. Östlich sein hieß Gefühl für die Fatalität alles Geschehens haben und im Ungeordneten die Kehrseite einer von Gott längst festgesetzten Harmonie erkennen. Mit diesen Erfahrungen ward die Kunst des europäischen Malerzeichners ein Versuch des Chaos, Ordnung zu finden, und Zuversicht seines Griffels, daß selbst die scheinbare Unordnung seiner Blätter eine metaphysische Harmonie berühre, die Schicksal ist.

Schon einmal ist im Verlauf europäischen Lebens ein Augenblick gewesen, der ähnliche Nöte spürte. Dies war in dem Jahrhundert, da Grünewald die Aura der Himmelfahrt und das Engelskonzert malte; da Bosch die ungeheuersten Visionen des Ostens erfand, die ein Abendländer je erfunden hat; da Bruegel Begriffe von Lastern und Tugenden an dem betäubenden Dunst des Tropischen maß, den die Exotik des Antwerpener Hafens dem Wanderer am

Ufer der Schelde zutrug. Alle haben sich und andre gequält. Jenem ersten entglitt die Linie ins Diagonale. Auf ihm kämpfte wie auf einem Schlachtfeld der furchtbare Positivismus des Tatsächlichen mit Begriffen der Transsubstantiation und des astralen Daseins. Die Niederländer zerhackten die Erscheinungen, banden Teile fürchterlich zusammen; ihr Werkzeug war das schneidende Messer, nicht Pinsel und Stift. Sie griffen ins Polytechnische der Zeit, häuften Armaturen, Teile von Rüstungen, erfanden Maschinen. Als Bruegel den Kampf der Höllengeister mit den Engeln malte (jenes wunderbare Bild der Brüsseler Galerie), da war der Augenblick auf seine Weise nicht minder aenigmatisch als, abermals auf seine Weise, der Augenblick, in dem wir sind. Es werden keine Vergleiche der Bedeutung gewagt — o nein. Aber es scheint, als wäre das Phänomen zyklisch. Klee: der Name wächst über das Persönliche ins Symptom der Zeit und bezeichnet die Wiederkehr des Moments, der das alte Dogma und die beständigen Dinge verlor, das Aenigmatische aufstellt und des neuen Dogmas, vielleicht der neuen Wirklichkeit gewärtig ist.

Alchymie — aus Morgenland im sechzehnten Jahrhundert nach Christus eine Weisheit um die Substanz der Dinge. So ist auch Klee, Magus mit der schwarzen Mütze aus Astrachan, der halb häretisch, halb gläubig die rote Kirche umkreist und, zur Grenze des Traums ausschweifend, auf dem Scheitel geborstener Brücken steht: denkend, dichtend, fromm, verstimmt, auch musizierend, auch malend und zeichnend. Die magische Kunst ist ihm nicht zur Theologie entwichen. Wäre die zweite möglich, dann wäre die erste wirklich. Ohne die zweite ist die erste ein Warten;

Interregnum, das eines Kaisers harrt, der dem Reich Gestalt und Grenzen gäbe.

Es sind Maler, denen die Treue zu den Dingen — die doch nicht mehr sind — ein Problem der Energie geworden ist. Sie wollen das Ding. So halten sie es beharrlich: Neuerer, die mit gesteigertem Gedanken und Gefühl bewahren. Ihre edle Leistung ist der Achtung und des Staunens wert.

Auch sind einige Maler, denen die Dinge schon wieder gegeben sind. Sie haben den Intervall des Metaphysischen zu einem Dogma fortentwickelt. Sie glauben den Schöpfer — glauben ihn mit katechetischer Strenge, den Künstlern des Barock oder den Nazarenern ähnlich, inmitten der Entgegenständlichung und Entmenschung dieses Zeitalters. Damit ist ihnen die Welt wieder auferstanden: die alte Welt, jedoch so neu, wie die alte Welt nach Christus dieselbe und dennoch eine neue, mit neuen Kräften auf schier zweitausend Jahre, gewesen ist. Diese Maler wissen nicht, wie sie beglückt sind. In ihnen (wenn anders sie wirklich schon da sind, mehr denn Vorläufer ihrer selbst und der Künftigen) ist alle Tragik der komplizierten Mittelbarkeit dieses Zeitalters wieder Versöhnung geworden. Das Objekt, trotz allem unsterblich, auch den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts dennoch überlegen, im Innersten unantastbar, begann vielleicht dem heimkehrenden Auge wieder sichtbar zu sein. Dem Nichts, der Zeitgenossenschaft des Kriegs und seines Vorabends, dem Gleichgewicht des Bildners mit der Musik und mit der baren Form, unübersehbarer Vielfältigkeit der Beziehungen des Kunstgeists zum Metaphysischen wird wieder der Anfang der Schöpfungsgeschichte



Angelus novus

gegenübergestellt: Erde in Menschen, Tiere, Blüten und Früchte verwandelt, Wasser zu Fischen verdichtet, Luft, unwägbar, in Vögel verzaubert. Blick und Ding, Griff und Gegenstand: so wären sie imstande, wieder zusammenzukommen? Kirche würde wieder Kirche, Häresis wieder beglückende Orthodoxie, Brücke wieder ganz, Einklang des Daseins wieder in seine Elemente gegliedert, Magie wieder Ehrfurcht vor dem ewig doch Unbegreiflichen. Der Geist der bildenden Kunst hätte nach Jahrzehnten der Odyssee ein Ithaka gefunden. Aus Dämmerung, Wirrnis und phantastischen Bezogenheiten des Traums würde der Sinn zu gemeinschaftlich greifbarer Schönheit eines klaren Morgens erwachen.

Niemand weiß, was in einem Jahrzehnt oder zweien aus dem Malerzeichner Klee (und uns) geworden sein wird. Kairuan gab ihm einmal beinahe das Bild ruhender Welt wieder, und seine jüngsten Dinge suchen mit wunderbar noch immer steigender Verfeinerung der Werkzeuge mitunter den Umriß der Gegenstände zurück. Der aber, der er im ganzen zu sein scheint, bleibt einstweilen das radikalste Kennzeichen zeitgenössischer Verfassung, die den Kirchen fremd, dennoch frommen Herzens ist; die den Dingen mit Mißtrauen begegnet, weil sie aus sich allein nichts sind; die aber von Natur nicht mehr genug, von Gott noch nicht so viel weiß, daß sie das Zutrauen haben könnte, Dinge zu malen — denn dafür müßte sie wissen, daß Natur noch Grund des Daseins blieb, daß aber im Letzten Dinge und Menschen Kreaturen Gottes sind. Wird unser Elend dies besser wissen als jetzt, so naht der Tag, wo die feinen Fäden verschwänden, zerstreute Glieder neu zusammenwüchsen wie im Märchen und

alle Welt wieder einfach im Strahl der Sonne Gottes stünde. Um Dinge zu malen, schaubare, einfache, gemeinsame, bräuchte heute der Bildende nur diese Gewißheit: daß sie Natur, dennoch und wieder Natur und endlich Gottes Geschöpfe sind. Von solcher Gewißheit aus würde das Alte jung — das komplizierte Neue aber würde so rund, so fest, so geschlichtet, wie die Erde in den Zeiten des Paradieses und später einmal in den Tagen der Brüder Eyck gewesen ist.

Gewißheit, die in Sicht zu stehn scheint. Der Malerzeichner Klee ist das Bild des Augenblicks, der solcher Gewißheit vorangehn muß. Sein Tun steht zwischen der Historie der gestrigen Dinge, der Leere der heutigen und der ersehnten, noch nicht ergriffenen Fülle der Dinge von morgen. Sein Malen und Zeichnen ist der psychologische Augenblick zwischen den Zuständen. Dem Verlästerten, der ein Martyrium trug, danken wir das Bewußtsein von der Situation und einen großen Teil des Suchens nach der Erlösung.

Das Werk des Seltsamen, schier Einzigartigen aus dem Inkommensurablen ins gänzlich Meßbare gesteigert und beruhigt; sein Tiefsinn aus dem Imponderabilen ins völlig Wägbare gebracht; seine bloßgelegte Inwendigkeit mit einem runden und dichten Leib umkleidet; sein aus dem Sozialen ins Phantastische abgedrängter Reichtum an Bezügen aufs Unendliche dem Verlangen einer Gemeinschaft dienstbar und faßlich gemacht; sein Spiritualismus mit kommenden Gestalten der alten Dinge überbaut; sein Genie für die allgemeine Wahrnehmung Fleisch geworden; seine Metaphysik befestigt, vereinfacht, seine Abstraktion auf

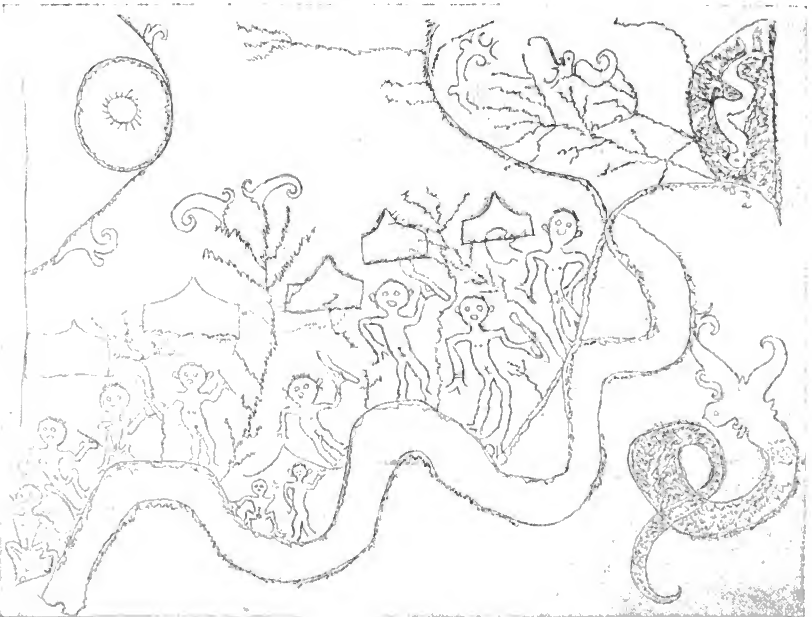
neue Weise materialisiert und nach göttlicher Botschaft geformt; zu den Hintergründen ein Vordergrund gefunden: dies alles wäre eine Vorstellung von Künftigem, die noch die Kraft besäße, unser Leben zu verlängern und aus dem Windschiefen ins Gerade, aus dem Labilen ins Beständige zu bringen.

Die schon vollkommene Kunst des Malerzeichners Klee wird in einer zukünftigen Stunde den Augenblick anzeigen (zeigt vielleicht ihn schon heute an), in dem eine neue Inversion die einzige Auskunft bedeutet. In solchem Augenblick wird die Einfachheit schaubarer und greiflicher Gestalt das neue Wunder sein, auf das die Überlebenden warten. Ein Zustand ist denkbar, den Malerei und Zeichnung des heute, auch morgen noch Neuen und Befremdenden wie das gewohnte Bild unzähliger Falten eines alten Antlitzes anmuten würden. Vorzustellen ist der Standpunkt, von dem aus die über alle Maßen durch Denken, Leiden und Lüste sublimierten Züge Vergangenheit wären: von dem aus ein Mensch und Künstler der Zukunft — und etwa der Malerzeichner selbst — begriffe, daß Kunst ihr Wesen dann am gewissesten erfüllt, wenn sie, Leben des obersten Schöpfers, den in Millionen Rinnen fließenden Überfluß der Geheimnisse ohne weiteren Anspruch nur in die sichtliche und handliche Gestalt des Menschen, der Dinge, der Tiere, aller Kreatur zusammenballt.

Diesen Zustand zu erreichen, müßten Menschen — alle, die meisten — wieder menschlich, alle Dinge wieder natürlich, Handwerk, dinglich werden; würde — wesentlichstes aller irdischen Bedingnisse oder Ergebnisse — Menschheit aus der einsamen Raserei der Bedeutenden und aus der Nich-

tigkeit der Gleichgültigen wieder zu wahrhaft gesellschaftlicher Gestalt müssen auswachsen. Gesellschaftliche Gestalt der Menschheit: frühe Idee eines noch heroischen Sozialismus, im Elend gegenwärtiger Tatsachen aber hoffnungslose Vorstellung, von ihren berufsmäßigen Trägern selbst sabotiert; dennoch unentbehrliche Voraussetzung einer Zukunft und mit erneuter Gestalt des Gesellschaftlichen zugleich erneute Geselligkeit zwischen Menschen und Dingen; neue conversazione zwischen den begeisterten Körpern der Erde. Dies wäre ein Status quo post, der, aus erwachendem Glauben hervorgegangen, die Hand des Bildners immerhin zu getroster Nachahmung reizen dürfte. Von Glauben müßte die Rede sein: Dasein der Dinge für die Kunst ist endlich wie erstlich nur durch ihn zu verbürgen. Er aber wäre nicht ein Glaube an einzelnes, sondern an alles und den höchsten Meister des Ganzen.

Wird die Zeit erlebt werden? Oder wird Kunst des Malerzeichners Klee werden, sein, bleiben, was allerdings sie, vom bloßen Heute aus betrachtet, mitunter auch zu sein scheint? Nämlich: ultima ratio — ultima irratio? Metempsychose, die sich nicht vollendet, sondern zwischen den Grenzen der Körper hängen bleibt, zwischen dem Umrissen der Leiber ins Ungewisse des Unendlichen sich verliert? Skelett eines Leichnams? Zerstäubung eines Leibs, der nicht auferstehn wird? Idee zu einem Körper, die im Präexistenten verharrt und nie inkarniert werden soll? Transzendenz, deren Heiligkeit es ewig verschmähen sollte, in die profane Erde hinabzuwachsen — ihr auch nur den weißen Flügel und korallenroten Fuß einer Taube zu senden? Grundriß eines Hauses, das nie gebaut würde? Das Letzte also, Endliche, Feinste,



Zeichnung eines Dayak von Borneo

Äußerste und Schwierigste — Hysteroplasma, wie es einmal die andre Allmöglichkeit des Protoplasmas gab? Wunderbarer Aufflug der letzten Sehnsucht des Menschen — unmittelbar vor allem Ende?

Von Jahr zu Jahr freilich scheint neue Vollkommenheit dieses Künstlers alle Fragen Lügen zu strafen. Von Jahr zu Jahr noch gedeiht nicht allein das Wunder des Mittels, die grenzenlose Feinheit und Freiheit des Geschmacks, sondern auch die Reinheit des zuletzt wohl unerklärlichen, dennoch fühlbaren und gänzlich glaubwürdigen Tiefsinns. Im Zeitalter des Verwirrten und Beziehungslosen knüpft er ins treue Bildnis der Anarchie und Wesenlosigkeit von Jahr zu Jahr feinere Fäden, feinere Ordnungen, stickt, wirkt und webt er dichtere Beziehungen ins Unendliche hinüber — tut er, der Tiefsinn, schier jenseits aller Voraussetzungen ungeheuerliche Arbeit, der zur Gewißheit nur das Eine fehlt: eben die Plastik der Voraussetzungen, der rahmende Ring, der vom Himmel fiel. Von Jahr zu Jahr entwickelt sich die patinierte Köstlichkeit der Erscheinung über dem Abgrund wie auf einer planen Linie; über dem Konflikt einer Phantasie, die im gegenwärtig Wirklichen nicht die nährenden Stoffe des Wohlgestalteten und Wohlbezogenen findet und dennoch die Vorstellung der Figur und die sympathetischen Diagramme der Beziehungen vollziehen muß. Schon erreichte das magische Schmuckwerk auf der Brust des Zauberers, der aus allem nichts, aus nichts alles macht, die Klarheit des klassischen Schnitts und Schliffs, den Glanz idealer Facetten. Schon ähnelt sein Gemaltes und Gezeichnetes den hinter Glas sichtbar gemachten Reliquien in dem Schränkchen, das in die Brust einer goldenen Büste der Gotiker ge-

höhlt ist und heilende Kräfte beherbergt. Wieder und wieder bezwingt die gelassene, ja heitere und seltsam sachliche Furchtbarkeit seines Tuns und Wesens:

Wenn er, die steile Mütze des Ketzers über dem blassen Antlitz mit dem schon ergrauenden Haar und Spitzbart, den gelben Mantel um feine Schultern und Lenden, in einer Hand den Sarg mit der Geige, in der andern das Lebensbuch mit den magischen Zeichen, das hohe Haupt aber und die dunklen Augen mit beschwörenden Gedanken erfüllt, zur Nachtzeit um die rote Kirche schreitet und ausschweifend von Brücke zu Brücke den großen Heimweg sucht; aber die Brücken sind geborsten, der Fluß schäumt, treibt Hölzer und Bruchwerk, und Afrika ist weitab auf dem Weg zur Ewigkeit; und ob er nun den Geigenbogen oder den Pinsel und Griffel oder die konvulsivisch schreibende Feder wie einen Zauberstab handhabe, der in die leere Luft zwischen Nacht und Tag Figuren baut, so schimmert nur der Aufgang des Rätsels von drüben, doch nie die Antwort.

Der Plan zu diesem Buch verdichtete sich im Lauf des Kriegs. Die Arbeit wurde 1919 begonnen. Das Manuskript wurde im Juni 1920 zu Ende gebracht.